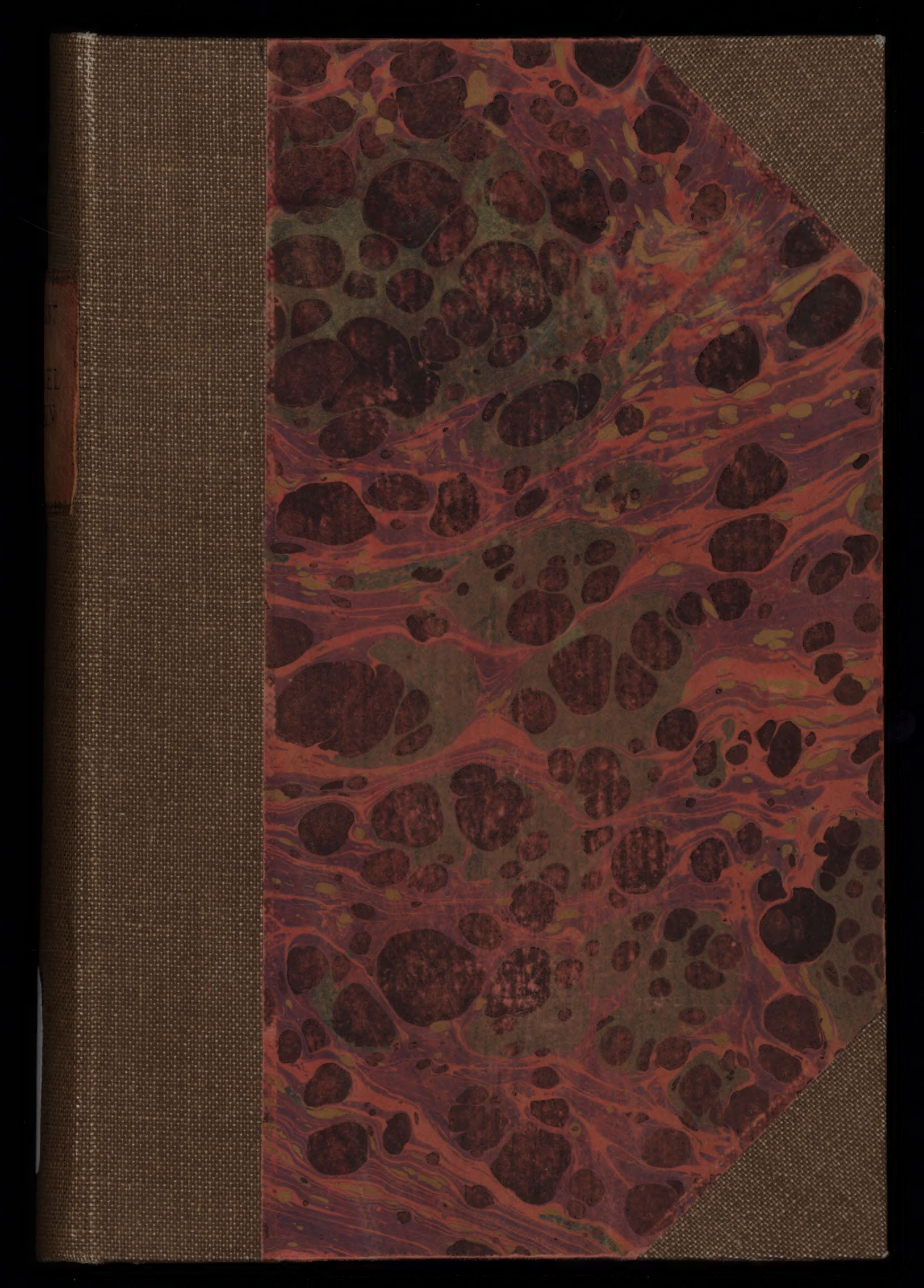
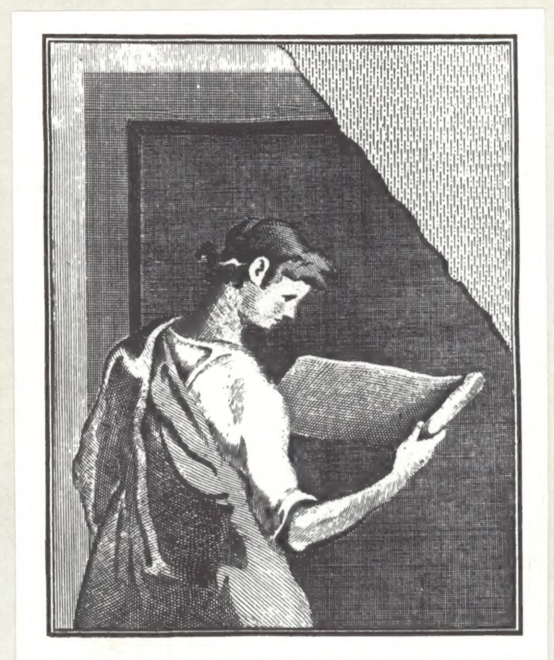




RAPHAEL D'URBIN

ET SON PÈRE

GIOVANNI SANTI

PAR

J.-D. PASSAVANT
DIRECTEUR DU MUSÉE DE FRANCFORT

ÉDITION FRANÇAISE

REFAITE, CORRIGÉE ET CONSIDÉRABLEMENT AUGMENTÉE PAR L'AUTEUR

SUR LA TRADUCTION DE M. JULES LUNTESCHUTZ

REVUE ET ANNOTÉE

PAR M. PAUL LACROIX
Conservateur de la Bibliothèque de l'Arsenal.

I

E.N

PARIS

Vve JULES RENOUARD, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

M DCCC LX

RAPHAEL D'URBIN

ET SON PÈRE

GIOVANNI SANTI

Paris. — Imprimerie P.-A. BOURDIER et Cie, rue Mazarine, 30.

RAPHAEL D'URBIN

ET SON PÈRE

GIOVANNI SANTI

PAR

J.-D. PASSAVANT

DIRECTEUR DU MUSÉE DE FRANCFORT

ÉDITION FRANÇAISE

REFAITE, CORRIGÉE ET CONSIDÉRABLEMENT AUGMENTÉE PAR L'AUTEUR

SUR LA TRADUCTION DE M. JULES LUNTESCHUTZ

REVUE ET ANNOTÉE

PAR M. PAUL LACROIX

Conservateur de la Bibliothèque de l'Arsenal.

I



PARIS

Vve JULES RENOUARD, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

M DCCC LX

TABLE GÉNÉRALE

DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LES DEUX VOLUMES.

TOME I.

APPENDICE.

ADDITIONS DE L'ÉDITEUR.

TOME II.

CATALOGUE CHRONOLOGIQUE
DES PEINTURES DE RAPHAEL.

SUPPLÉMENT AU CATALOGUE
DES PEINTURES DE RAPHAEL.

CATALOGUE DES DESSINS DE RAPHAEL.

APPENDICE.

ADDITIONS DE L'ÉDITEUR.

FIN DE LA TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES.

LETTRE DE L'ÉDITEUR A M. INGRES.

Je suis heureux et fier de pouvoir vous offrir le livre célèbre que M. J.-D. Passavant a consacré à l'histoire de Raphaël et à la description de ses œuvres.

C'est en qualité de simple éditeur de ce livre, publié aujourd'hui pour la première fois en français par les soins d'une grande maison de librairie qui tient à honneur de mettre au jour les meilleurs livres d'art; c'est aussi en me disant avec orgueil votre admirateur et votre ami, que je vous demande la permission de placer, en quelque sorte, sous vos auspices un ouvrage qu'on regarde avec raison comme le plus beau monument élevé à la mémoire de Raphaël.

Un pareil ouvrage ne saurait mieux se recommander auprès de tous les vrais amis des arts, qu'en invoquant votre nom. N'êtes-vous pas un des plus illustres élèves de Raphaël? N'êtes-vous pas aujourd'hui le chef de son école, l'apôtre de ses doctrines, le continuateur de sa mission, l'héritier de son crayon et de son pinceau?

Ce que vous avez fait pour la gloire de Raphaël, par votre enseignement et par vos œuvres, M. Passavant l'a fait aussi par son livre, qui représente les travaux, les études, les préoccupations de sa vie entière. Comme vous, il s'était épris d'un amour enthousiaste pour le grand peintre d'Urbin; comme vous, il avait voué une espèce de culte à ce génie sublime; comme vous, il a voulu faire comprendre à tous les beautés incomparables d'un maître qu'il comprenait si bien; comme

vous, enfin, il s'est associé, pour ainsi dire, à la gloire de Raphaël.

Trois noms sont devenus inséparables dans l'histoire de l'art: Raphaël, Ingres, Passavant.

Ce beau livre, qui a exigé vingt ans de recherches, de voyages et d'observations, parut d'abord en 1839; *il fut aussitôt signalé comme un modèle d'érudition, de critique et d'exactitude; mais la langue allemande, dans laquelle il avait été écrit, s'opposait à ce qu'il fût apprécié en France autant qu'il pouvait l'être. Nous devons donc nous féliciter d'avoir contribué à lui donner la publicité qu'il mérite en revoyant la traduction littérale que M. Passavant a fait faire sous ses yeux, ou plutôt a faite lui-même, avec le concours de M. Lunteschutz, jeune peintre français, qui habite Francfort.*

Ce n'est plus seulement une traduction de l'ouvrage allemand imprimé il y a vingt ans; c'est, à vrai dire, un nouvel ouvrage, dans lequel l'auteur a introduit toutes les corrections et toutes les augmentations qu'il n'avait pas cessé de préparer depuis la première édition de son livre, dans le but de rendre cet ouvrage aussi complet, aussi parfait que possible.

Ce beau livre, tel qu'il est maintenant, ne laisse rien à désirer: grâce aux perfectionnements qu'il a reçus, grâce à l'intérêt et à l'importance du sujet qu'il traite, il sera bientôt aussi estimé et plus répandu en France qu'il ne l'est en Allemagne. Raphaël a été déjà l'objet d'un grand nombre d'ouvrages écrits dans toutes les langues de l'Europe, mais il n'en est aucun qui puisse être mis à la hauteur de celui de M. Passavant, auquel je promets d'avance votre sympathique et reconnaissante approbation.

PAUL LACROIX.

15 *Janvier* 1859.

AVERTISSEMENT DE L'AUTEUR.

Depuis la publication de notre Histoire de Raphaël (*Rafael von Urbino und sein vater Giovanni Santi;* Leipzig, 1839, in-8°), nous avons été vivement sollicité de donner une édition française de cet ouvrage, afin de le faire connaître et de le répandre davantage. Il n'était pas facile de répondre au vœu qu'on nous exprimait à cet égard, car, pour faire la traduction de notre livre, il fallait trouver un collaborateur qui, familier avec les deux langues, allemande et française, ne fût pas étranger à l'histoire de l'art, puisque l'ouvrage que nous nous proposions de publier en français devait être l'objet de nombreuses et importantes modifications. Un pareil travail ne pouvait donc s'exécuter que sous nos yeux et avec notre concours.

Nous avons rencontré enfin le collaborateur que nous cherchions : M. Jules Lunteschutz, peintre, né à Besançon et fixé à Francfort, a bien voulu nous seconder avec un zèle infatigable, avec un soin scrupuleux, avec une rare intelligence ; il est entré complétement dans nos vues et il a fait preuve de savoir et de goût, en nous aidant à traduire ou plutôt à refaire en français notre histoire de Raphaël, qui se présente comme un ouvrage nouveau dans cette édition corrigée et considérablement augmentée. Nous sommes heureux de témoigner ici notre reconnaissance à M. Jules Lunteschutz.

La préface de l'édition allemande passe en revue tout ce qui a été écrit sur la vie de Raphaël et sur ses œuvres, jusqu'en 1839; nous avons peu de chose à dire de plus sur ce sujet. Cependant

nous nous félicitons d'avoir mis à profit, dans cette édition française, quelques renseignements utiles, que nous ont fournis les publications de feu M. Gaye et d'autres savants, qui se sont occupés de Raphaël et de ses contemporains. Depuis notre première édition, nous avons eu aussi l'occasion de voir différents tableaux du maître ou de son école, que nous ne connaissions pas alors, et dont nous parlons aujourd'hui avec connaissance de cause. En outre, les gravures, lithographies et photographies d'après Raphaël, qui ont paru depuis vingt ans, ne pouvaient pas être oubliées dans notre travail.

Mais les additions les plus notables que renferme cette édition française concernent le catalogue des dessins du maître; ce catalogue a été plus que doublé, car nos recherches durant ces dernières années avaient été surtout dirigées dans ce but, et il n'est guère de collection publique ou particulière en Europe que nous n'ayons visitée, pour y chercher avec une sorte de culte les traits épars du crayon de Raphaël.

J.-D. PASSAVANT.

Francfort, octobre 1856.

PRÉFACE

DE L'ÉDITION ALLEMANDE[1]

Raphaël est universellement reconnu pour le plus beau génie de l'art moderne, et l'histoire de sa vie intéresse l'histoire même de l'art.

Cependant les nombreuses biographies de Raphaël, écrites depuis Vasari, sont loin de répondre à l'état actuel de nos sentiments et de nos connaissances. Elles n'annoncent point ces études profondes, cette critique judicieuse et indépendante, qui ressuscitent et raniment les événements passés. Ni recherches sérieuses, ni découvertes nouvelles. On peut dire qu'il manque encore une biographie complète et véridique de cet homme extraordinaire.

L'examen rapide des ouvrages publiés sur Raphaël montrera quelle est leur insuffisance.

La plus ancienne biographie de Raphaël est celle que Paolo Giovio écrivit en latin. Elle parut pour la première fois dans : *Storia della letteratura italiana*, de Girolamo Tiraboschi. Nous la reproduisons dans notre Appendice, n° XII. Elle ne renferme que très-peu de faits, et l'auteur, faute de

[1] *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi.* Leipzig, 1839, in-8°, avec atlas in-folio.

compétence artistique, s'est laissé induire à maintes erreurs[1]. Paolo Giovio mérite cependant la gratitude de tous les amis des arts, car ce fut lui-même, qui décida Vasari à écrire les Vies des artistes italiens.

Assurément Giorgio Vasari, dans son important ouvrage : *Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori*, etc.[2], a traité avec un soin particulier la vie de Raphaël ; mais il ignorait plusieurs circonstances de la jeunesse du peintre ; il n'avait que des notions confuses sur les travaux de la première Chambre du Vatican ; il a omis beaucoup de tableaux de chevalet, qui étaient déjà dispersés partout.

On doit reconnaître, toutefois, qu'il indique assez exactement l'ordre chronologique des œuvres ; que ses appréciations en général sont très-justes, quoique un peu trop également enthousiastes, et qu'il a pressenti avec une haute perspicacité la valeur de Raphaël dans l'histoire de l'art. Sans le trésor de renseignements que contient son livre, la tâche que nous entreprenons ici eût été presque impossible.

En 1790, parut à Rome : *Vita inedita di Raffaello da Urbino*, illustrata con note da Angelo Comolli[3]. On a voulu faire croire que cette biographie était antérieure à toutes les autres biographies de Raphaël. Comolli pense même qu'elle fut rédigée presque aussitôt après la mort de Raphaël, par Giovanni della Casa. Elle n'est pourtant autre chose qu'un maigre extrait de Vasari, avec adjonction de quelques docu-

[1] Elle était destinée sans doute à entrer dans l'ouvrage de P. Giovio, intitulé : *Illustrium virorum vitæ*, publié à Florence en 1549. (*Note de l'édit.*)

[2] Firenze, 1550 ; 2e édition, augmentée et améliorée, en 1568. La biographie de Raphaël parut aussi séparément sous le titre : *Vita di Raffaelle da Urbino, Pittore ed Architetto*, tratta da quelle de' Pittori, Scultori ed Architetti, di Giorgio Vasari. In Roma, 1751.

[3] 2e édition corrigée, en 1791.

ments nouveaux. Lanzi déjà s'en aperçut. Et, en effet, l'Anonyme et Vasari sont tellement pareils, que, sans aucun doute, l'un a dû copier l'autre. L'autre, c'est Vasari. Car l'Anonyme donne des renseignements sur les portraits de Tibaldeo et de Carondelet, sur l'Enfant en marbre, ouvrages inconnus du temps de Vasari, et qui n'ont été découverts que dans le siècle dernier. L'Anonyme commet aussi certaines erreurs que n'eût point commises un contemporain de Raphaël. Par exemple : (p. 22) Raphaël a peint la Sainte Famille, pour Dom. Canigiani, en 1516 ; (p. 24) à son arrivée à Rome, il y rencontra Pietro della Francesca et Bramante da Milano (tous deux morts depuis longtemps) ; (p. 53) il avait peint le portrait de Donna Beatrice *d'Este* (quoiqu'il n'y eût alors dans la famille d'Este aucune princesse de ce nom ; Vasari nomme seulement Beatrice Ferrarese) ; (p. 63) il avait été nommé, par Léon X, intendant des œuvres d'art au Vatican (tandis que le bref du 27 août 1515 l'avait autorisé seulement à acquérir pour les travaux de Saint-Pierre des pierres et des marbres antiques, et à empêcher la destruction des inscriptions antiques).

Mais ce qui prouve pleinement que la *Vita inedita* est une pièce fallacieuse et de fabrication moderne, c'est le passage où il est question de la statue de Jonas comme étant dans l'église Santa Maria del Popolo. Le Jonas ne fut placé dans cette église qu'en 1554. Il était encore dans l'atelier de Lorenzetto lors de la première édition de Vasari en 1550, et c'est seulement l'édition de 1568 qui mentionne la translation de cette statue dans la chapelle Chigi.

Selon toute apparence, le savant éditeur Comolli, auteur des notes, a été le premier trompé par cette fraude.

Pendant plus de deux siècles on s'est contenté d'extraire

de Vasari la Vie de Raphaël, ou bien de réimprimer Vasari lui-même, en y ajoutant, soit des indications tirées d'auteurs anciens, soit quelques nouvelles découvertes [1]. Parmi les biographies empruntées à Vasari, il faut ranger celles qui se trouvent dans les ouvrages de Carl van Mander, Joachim von Sandrart, Filippo Baldinucci, Isaac Bullard, d'Argenville, Lairesse, Gault de Saint-Germain, Andrea Lazzari, Pellegrino Orlandi et autres; diverses monographies isolées, comme : *Abrégé de la vie de Raphaël Sanzio d'Urbin*, par Pierre Daret; Paris, 1607, in-12, et 1651, in-16; *Recherche curieuse de la vie de Sanzio d'Urbin, de ses œuvres, peintures et stampes* (sic), *gravées par Marc Antoine*, etc., par Jean de Bombourg [2]; Lyon, 1675, in-12, et 1709, in-12; et même l'ouvrage anglais de Duppa : *Life of Raffaello Sanzio*; London, 1816.

Une foule d'autres auteurs ont écrit sur la vie et les œuvres de Raphaël, par exemple : Dolce, Armenini, Lomazzo, Borghini, Scanelli, Boschini, Malvasia, l'Anonyme de Morelli, Francesconi, Bellori, Montagnani, Fea, Conca, Lanzi, Orsini; Reynolds, Richardson, Webb; le Père Dan, Félibien, Lépicié, Mariette, Seroux d'Agincourt; Mengs, Goethe, Fernow, Fiorillo, von Quandt, Platner, etc. Ce qu'ils ont pu dire d'intéressant se retrouvera dans le cours de cet ouvrage.

[1] Telles sont particulièrement les éditions de Gio. Bottari, Roma, 1759; de Guglielmo della Valle, Siena, 1791-94; et l'édition allemande de Ludwig Schorn, Stuttgart, 1832.

[2] Cet ouvrage, qui n'est qu'une traduction libre de la Vie de Raphaël par Vasari, reproduit textuellement, sous un autre titre, la traduction publiée par P. Daret en 1651. J. de Bombourg a seulement supprimé la dédicace, augmenté l'avertissement et ajouté à la fin une page de texte avec la Description des tableaux de Lyon. Ce petit volume est d'une extrême rareté. (*Note de l'éditeur.*)

Quelques biographies originales, résultat de vues particulières sur Raphaël, ou de longues recherches sur ses œuvres, méritent cependant un examen spécial.

H. H. Fuessli, dans l'Appendice de son livre intitulé : *Allgmeines Künstlerlexicon* (*Dictionnaire général des Artistes*), Zurich, 1814, a donné en 24 feuilles une Vie de Raphaël, publiée séparément aussi en 1815, in-4°. Cet infatigable compilateur, bien qu'il ait emprunté le fond de son livre à Vasari, y a joint beaucoup de renseignements sur des tableaux non décrits par l'auteur italien, et même des reproductions gravées. Mais le conseiller Meyer et les autres amateurs et artistes de Weimar, qui suivaient alors aveuglément les opinions et le goût de Mengs, l'ont souvent égaré dans ses jugements. L'ouvrage de Fuessli ne s'est donc point élevé à la hauteur de son sujet, et il n'est estimable que comme compilation.

Raphel Sanzio's Leben und Werke (*la Vie et les Œuvres de Raphaël Sanzio*), par G.-Chr. Braun (Wiesbaden, 1815; 2e édition, 1819, in-8°), est également une compilation, où manquent les connaissances artistiques et un jugement éclairé. On y trouve, d'ailleurs, moins de faits que dans Fuessli.

Rafael aus Urbino (*Rafaël d'Urbin*), par Friedrich Rehberg. Munich, 1824; 2 vol., avec 38 planches lithographiées, in-4°. L'auteur, qui était peintre, a exposé ses idées sur la marche de l'art en Italie depuis Cimabue jusqu'à Raphaël, suprême représentant de cette glorieuse époque. Son point de vue n'a rien de notable, et les documents nouveaux qu'il produit sont ou très-peu fondés, ou même complétement erronés.

Quatremère de Quincy : *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël* (Paris, 1814, in-8°; 2e édition, 1835). Voici le

premier livre vraiment remarquable sur Raphaël. Rédigé avec habileté, très-riche d'observations ingénieuses, il eut, à son apparition, un grand et légitime succès. Mais cependant il ne contient rien de nouveau, présente même d'une façon très-incomplète les faits connus, et peut être considéré comme légèrement superficiel. De plus, il a été écrit sous l'influence de l'école française du temps de Louis David, influence peu favorable à une saine appréciation des œuvres du grand maître italien.

Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino, del signor Quatremère de Quincy, etc. Milano, 1829, in-8°. Francesco Longhena, dans cette traduction annotée et augmentée, cherche à compléter avec des renseignements historiques l'ouvrage français; mais, circonvenu par des marchands d'objets d'art, intéressés à dénaturer les faits, il reçut de toutes mains, et sans discernement, un fatras de contes apocryphes. Une abondance de notes surcharge son texte, en rend la lecture difficile, et empêche de suivre la série historique des œuvres de Raphaël, que déjà M. Quatremère de Quincy lui-même n'avait pas groupées dans un ordre chronologique assez sévère.

Mais cependant, malgré ces défauts, le livre de Longhena contient à peu près tous les renseignements qu'on possédait alors sur Raphaël, et même aussi des aperçus nouveaux sur ses œuvres.

Il y a également une traduction allemande de Quatremère de Quincy, d'après la seconde édition : Quedlinburg, 1836, in-8°.

Le célèbre graveur baron Boucher Desnoyers a publié en 1852 un Appendice à Quatremère de Quincy. Cet Appendice, augmenté depuis, a eu une seconde édition.

Elogio storico di Giovanni Santi, pittore e poeta, padre del gran Raffaello di Urbino. Urbino, 1822; brochure in-8°.— *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino.* Urbino, 1829 et 1831, deux brochures in-8°, par Luigi Pungileoni. C'est à lui surtout que nous devons de connaître les ancêtres de Raphaël et sa jeunesse, comme aussi les productions artistiques de son père, Giovanni Santi. Car Pungileoni a fouillé toutes les archives d'Urbin, où il a fait de précieuses découvertes. Il donne, en outre, divers documents plus ou moins anciens, qui n'avaient jamais été publiés jusque-là.

C. F. von Rumohr : *Uber Raphael von Urbino und dessen næhere Zeitgenossen* (*Sur Raphaël et ses plus proches contemporains*), Berlin, 1831, in-8°. Publié d'abord dans la troisième partie des *Italiemischen Forschungen* (*Recherches sur l'Italie*), et ensuite séparément. Le spirituel et savant écrivain étudie le développement du génie de Raphaël et les conditions extérieures qui l'influencèrent. Son livre est très-attrayant et même instructif, quoiqu'il produise très-peu de faits nouveaux. Les deux premiers volumes des *Recherches sur l'Italie* promettaient davantage. Mais, si les vues de l'auteur sont parfois très-abstraites, sa méthode est toujours sérieuse et digne de l'histoire : il s'appuie sur des documents; il connaît bien les œuvres dont il parle; il les juge en général avec une lucidité brillante et il en tire des indications finement senties. Néanmoins il accepte trop souvent des données peu précises, surtout en ce qui concerne les premiers travaux de Raphaël. Dans le Catalogue des œuvres, nous avons relevé une partie de ces erreurs, passant les autres sous silence, quand les faits eux-mêmes suffisent à les rectifier.

G. K. Nagler : *Raphaël als Mensch und Künstler* (*Raphaël*

comme homme et comme artiste, Munich, 1836, in-8°. Compilation très-étendue de tout ce qu'on savait alors sur Raphaël, mais sans critique éclairée, sans aperçus originaux, sans nouveauté dans les faits; mélange de faux et de vrai, que l'auteur, dépourvu des connaissances spéciales qu'exigeait une pareille publication, a trop souvent confondus ensemble.

Docteur Franz Kugler : *Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien* (*Traité de l'histoire de la peinture en Italie*), Berlin, 1837, in-8°. Choix intelligent de documents sur la vie de Raphaël, mais qui n'offre point un ensemble de biographie. La description des œuvres est assez complète.

Il ressort clairement de cet examen rapide, qu'il n'existe aucun ouvrage approfondi et critique sur la vie de Raphaël. Une singulière circonstance nous a conduit à entreprendre cette tâche difficile.

Feu le professeur Braun, de Mayence, voulant remanier son petit ouvrage sur Raphaël, nous demanda quelques conseils. Il acquit bientôt la conviction que, pour arriver à un résultat satisfaisant, l'étude intime des œuvres de Raphaël, de son pays, de son temps, était indispensable. Il nous engagea donc à écrire nous-même une biographie du grand maître italien. Nous ne nous en sentions guère alors la capacité. Diverses conjonctures cependant contribuèrent à nous y décider.

Pour voir de nos yeux les travaux de Raphaël, autant du moins qu'il est possible, nous retournâmes passer une année entière en Italie, où nous avions déjà demeuré sept années consécutives; nous fîmes un voyage en Angleterre; un troisième voyage à Paris, où, dans notre jeunesse, nous avions admiré les trésors du Musée Napoléon, et, en 1816, chez

M. Bonnemaison, les Raphaël qui ornent aujourd'hui le Musée de Madrid.

Toutes les collections de l'Allemagne nous étaient déjà familières, sauf celles de Vienne, que nous allâmes examiner. Nous pouvons donc dire que nous avons étudié de nos propres yeux presque tout l'œuvre de Raphaël.

Nous avons visité Urbin, où naquit Raphaël, et tous les lieux où il a vécu et travaillé. Nous avons fouillé toutes les bibliothèques d'Italie, d'Allemagne, d'Angleterre et de France, pour y recueillir des documents. Il n'y a que les archives de Rome et celles des Médicis à Florence, qui nous soient restées fermées, comme à tant d'autres.

Ces recherches persévérantes ne nous ont pas donné seulement une perception succincte du sujet en général, elles nous ont procuré un ensemble de documents si nombreux, et si précis, qu'ils permettent de restituer en pleine lumière toute la vie de Raphaël.

Comme le milieu social et les entours personnels importent beaucoup, surtout dans la biographie d'un artiste, nous nous sommes appliqué à rassembler soigneusement ce qui concerne la famille de Raphaël; son père, Giovanni Santi, dont les qualités artistiques étaient bien injustement tombées dans l'oubli; la cour d'Urbin, célèbre alors entre toutes les cours d'Italie par sa gloire militaire, par ses vertus privées, par la protection qu'elle accordait aux savants.

Le père de Raphaël, accueilli avec bienveillance et sympathie à cette cour, nous a laissé une *Chronique rimée*, en l'honneur de Federico de Montefeltro, duc d'Urbin. Peu brillante sous le rapport poétique, la Chronique rimée révèle du moins les nobles sentiments de Giovanni Santi, et contient des détails précieux sur les artistes du temps. C'est

pourquoi nous en donnerons les fragments qui intéressent l'art.

Toutes les histoires précédentes étaient peu précises sur la jeunesse de Raphaël. Nos recherches nous ont mis à même de fixer avec certitude les dates de l'arrivée de Raphaël chez le Pérugin, de ses relations avec lui et d'autres peintres de l'Ombrie ou de Florence, de ses différentes pérégrinations à Urbin, à Florence et ailleurs, durant cette première période.

Sur son existence et ses travaux à Rome, il y avait, à la vérité, peu d'omissions à signaler. Mais cependant nous avons éclairci beaucoup de faits confus ou mal interprétés.

La partie la plus difficile de notre tâche était le catalogue des tableaux. Un pareil travail exige l'examen de tout ce qui a été attribué au maître. Nous avons consacré six années de voyages à vérifier nous-même les tableaux de Raphaël. La difficulté est bien plus grande encore pour les dessins. Cependant nos connaissances techniques comme peintre, notre longue habitude de considérer les œuvres d'art, à la fois sous le rapport critique et sous le rapport historique, nous font espérer que nous n'avons pas commis d'erreurs graves. Nous en avons redressé plusieurs dans les catalogues précédents. Nous avons écarté beaucoup de dessins, mentionnés à tort comme originaux de Raphaël. Nous en avons ajouté quantité d'autres, après avoir constaté leur originalité.

Les mêmes embarras se sont reproduits pour l'indication des gravures exécutées d'après Raphaël. L'énumération de ces gravures est très-incomplète et très-fautive dans les ouvrages, fort estimables d'ailleurs, de Carl Heinr. von Heinecken : *Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen* (*Renseignements sur des artistes et des ouvrages d'art*), Leipzig, 1769 ; 2 vol in-8° ; — de Landon : *Vie et Œuvres de Raphaël*,

Paris, 1805-1809; 8 vol. in-4°; — du comte von Lepel: *Catalogue des Estampes gravées d'après Rafael*, par Tauriscus Eubœus, Francfort-sur-Mein, 1819; in-8°.

Ces écrivains attribuent à Raphaël beaucoup d'œuvres qui lui sont étrangères; Lepel confond souvent en un même article plusieurs sujets différents, ou bien il catalogue le même sujet en plusieurs articles.

Si l'ouvrage de Zani : *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, Parma, 1820, eût été terminé, il contiendrait peut-être les renseignements les plus exacts sur les gravures d'après Raphaël.

Sauf de rares exceptions, que nous avons soin de signaler, nos indications reposent toujours sur les résultats de notre propre examen. Nous avons énuméré, à côté des bonnes gravures, des gravures plus faibles, excluant toutefois les plus mauvaises productions de notre temps.

Francfort-sur-Mein, mai 1859.

I

GIOVANNI SANTI

PÈRE DE RAPHAEL

Giovanni Santi naquit à Colbordolo, petit bourg autrefois fortifié, sur le sommet d'une montagne, dans l'ancien duché d'Urbin. On y voit encore les restes d'un château fort. De cette hauteur on jouit d'une vue ravissante sur des collines plantées de vignes et d'oliviers, entre lesquelles les rivières l'Isaure et l'Apsa circulent jusque vers la plaine de Pesaro et la mer Adriatique.

A Colbordolo vivait, dans la première moitié du quatorzième siècle, un homme appelé Sante[1]. Ses descendants en reçurent le nom de famille del Sante ou Santi. Plus tard, à l'époque de Vasari, on traduisit, selon l'usage de la langue italienne, le nom latin *Santi*, ou *Sanctius*, en *Sanzio*, comme nous le trouvons généralement mais arbitrairement adopté.

De ce vieux Sante, nous savons seulement qu'il eut un fils : Piero ou Pietro. Les fils de Pietro se nommèrent Luca, qui

[1] Voir à l'*Appendice*, I, l'arbre généalogique de la famille Santi et les documents qui s'y rapportent. Le nom de baptême *Sante* est encore usité aujourd'hui dans cette contrée.

mourut vers 1436, et Peruzzolo, qui avait épousé, vers 1418, Gentilina, fille d'Antonio Urbinelli.

Peruzzolo eut de ce mariage un fils, auquel il donna le nom de Sante, et deux filles, Jacopa et Francesca. Il n'était pas sans fortune; car des documents, encore existants, prouvent qu'il acheta, en 1438, une maison sur la place du Château, et qu'il possédait en outre quelques champs. Mais il subit de grandes pertes, lorsque, en 1446, Sigismondo Malatesta, traversant avec les troupes du pape le duché d'Urbin, mit Colbordolo à feu et à sang [1]. Attristé par ces désastres et prévoyant qu'ils se renouvelleraient [2], il se décida, en 1450, quoique sa maison fût restée debout, à quitter son pays, et il alla s'établir, avec sa femme et ses enfants, dans la ville d'Urbin, qui offrait à la fois et plus de sécurité et plus de ressources.

Il y mourut en 1457, et sa femme Gentilina huit ans plus tard.

Son fils Sante s'était marié avec Elisabetta, et en avait eu deux fils et deux filles, Giovanni et Bartolomeo, Margherita et Santa. Il habitait sur la place du Marché une maison [3], propriété immémoriale de la confrérie de Santa Maria della Misericordia, qui la lui avait louée au prix de treize ducats par an.

Comme entremetteur d'affaires et commerçant en blé, Sante

[1] C'est pourquoi Giovanni Santi, petit-fils de Peruzzolo, s'écrie douloureusement, dans la dédicace au duc Guidubaldo de la Chronique rimée dont nous parlerons plus loin : « Le sort a réduit en cendres mon foyer paternel, il a détruit tous nos biens, et il faudrait beaucoup de temps pour raconter l'une après l'autre toutes les misères et toutes les afflictions de mon existence! »

[2] On lit dans Clementini (*Storia di Rimino*, lib. 9, p. 343) :

« 1462. Octobre, 3. Colbordolo, ayant osé résister, fut abandonné au pillage et incendié; les hommes furent faits prisonniers... Belenzone, chef de l'infanterie du comte Federico et commandant du Talacchio (la forteresse de Colbordolo), se rendit par capitulation, mais seulement après la destruction de la moitié des murailles. »

[3] On voit encore cette maison à Urbin.

avait relevé sa fortune. Le 28 octobre 1457, conjointement avec un de ses neveux, il put payer deux cent quarante ducats une propriété de Pierantonio Paltroni, secrétaire et conseiller du duché d'Urbin. Le 30 avril 1461, il acquit encore des terres et une bonne prairie arrosée d'un cours d'eau. Deux années après, il acheta pour la somme de deux cent quarante ducats, dans la rue appelée *Contrada del Monte*, deux maisons adjacentes, dont l'ensemble forme encore aujourd'hui une des constructions remarquables de ce quartier.

C'est là que devait naître Raphaël.

La nouvelle résidence de la famille Santi produisit le plus heureux effet sur la nature intelligente du jeune Giovanni.

La ville d'Urbin est très-saine et dans une belle situation, près du point le plus élevé de l'Apennin, qui sépare la Marche d'Ancône de la Toscane et de l'Ombrie. Les montagnes qui l'entourent se dessinent en cônes aigus, et zigzaguent sur le ciel jusqu'à l'Adriatique, pareilles aux flots soulevés d'une mer tempêtueuse. Du sud à l'ouest, ces pics couronnent l'horizon. C'est d'abord le Fùrlo, sorte d'impasse où se heurte le regard; puis les masses grandioses du monte Nerone; à l'orient, les roches pittoresques du monte San-Simone, qui dominent le pays; plus loin encore, le rocher d'où sort le Tibre pour aller se jeter dans la Méditerranée. Au nord, sur une pointe escarpée, se dresse la petite république de Saint-Marin, que sa pauvreté préserve de toute convoitise. Sur la droite de Saint-Marin on aperçoit l'Adriatique entre les découpures de collines boisées et giboyeuses, qui provoquent aux plaisirs de la chasse, tandis que la plaine et les petits coteaux sont couverts de riches céréales, de pampres et d'oliviers.

Les montagnards de cette contrée, race alerte et courageuse, étaient gouvernés alors par le comte Federico, de la famille des Montefeltro, portant le titre de duc, qu'il obtint seulement en 1474 du pape Sixte IV. Disciple favori du célèbre Vittorino

da Feltre, homme d'État et guerrier, initié à la statistique militaire et à la science des fortifications, comme aux littératures grecque et latine, passionné pour les arts, Federico était l'ami et le protecteur des artistes et des savants. Il possédait une précieuse collection de peintures et d'antiquités, et une bibliothèque dont les manuscrits, admirablement reliés, garnis de fermoirs d'or et d'argent, témoignaient de son estime pour les œuvres du génie. Un de ses trésors en peinture était le Jan van Eyck, représentant un Bain de femmes, tableau que Facius, en 1456, décrivit comme une merveille, et que Vasari put admirer encore à Urbin.

Lorsque, après avoir vaincu sur les champs de bataille, le prince-capitaine rentrait dans sa ville, il entreprenait, avec une persévérance infatigable et éclairée, de superbes édifices; noble occupation des loisirs de la paix, et qui assure aux princes une gloire durable.

Il avait surtout à cœur, vers ce temps-là, de transformer en un vaste palais le petit château d'Urbin, dont on voit encore aujourd'hui deux tourelles. Il voulait que ce monument surpassât en magnificence et en majesté toutes les habitations princières de l'Italie. Il avait donc fait appel à plusieurs artistes, et choisi pour architecte en chef l'excellent maître Luciano Lauranna [1], qui en avait dessiné le plan et commencé l'exécution dans le cours de l'année 1447.

Afin d'obtenir l'emplacement nécessaire à cette grande construction, on fut obligé de réunir deux rochers, en comblant le vide qui les séparait. C'est donc sur ces rochers que se trouve bâti le palais (nommé *la Corte*), avec ses deux cours intérieures. La plus grande, destinée aux jeux, est d'une forme amphithéâtrale, quoique simple. L'autre, un des principaux

[1] Clementini (*Storia di Rimino*), et Rinaldo Riposati (*Della Zecca di Gubbio*, Bologna, 1772, p. 262). — Sur les architectes employés par les ducs Federico et Guidubaldo, voir l'*Appendice*, II.

ornements du palais, présente un quadrilatère allongé; les murs reposent sur une colonnade d'ordre composite, avec des arcades; de gracieux pilastres à corniches ceignent les fenêtres, et, dans la frise supérieure qui fait le tour, on lit, en lettres capitales, le nom du duc Federico, accompagné d'inscriptions qui rappellent ses dignités, ses actions et ses vertus[1].

Si, de la colonnade, on se retourne vers le grand escalier, on voit un bas-relief représentant le portrait du noble fondateur, dont le nom est indiqué par les lettres FE. C. (*Federicus Comes*) dans la partie inférieure, et par les lettres F. D. (*Federicus Dux*) dans la partie supérieure. Le magnifique escalier, couvert par une voûte en berceau avec des rosaces d'or, conduit à une galerie qui fait le tour de la cour. Le cardinal Stoppani décora cette galerie de 72 plaques de marbre, sur lesquelles, selon Vasari, Francesco di Giorgio[2] avait exécuté les beaux trophées qui ornaient antérieurement la façade du palais. On retrouve encore dans cette galerie les intéressantes inscriptions antiques que le même cardinal avait collectionnées avec passion et à grands frais. Mais les six bas-reliefs en bronze, dont les sujets étaient tirés de la vie du duc Federico, et un septième bas-relief, représentant une Descente de croix, œuvres de l'habile fondeur Clemente, ont disparu.

La salle principale est voûtée. On y voit deux cheminées ornementées richement, et plusieurs grands écussons peints, portant les armoiries des princes alliés de la famille Montefeltro,

[1] FEDERICVS. VRBINI. DVX. MONTISFERETRI. AC. DVRANTIS. COMES. SANCTÆ. RO. ECCLESIÆ. CONFALONIERIVS. ATQVE. ITALICÆ. CONFŒDERATIONIS. IMPERATOR. HANC. DOMVM. A. FVNDAMENTIS. ERECTAM. GLORIÆ. ET. POSTERITATI. SVÆ. EXÆDIFICAVIT. — Et dans la frise inférieure, au-dessus de l'arcade : QVI. BELLO. PLVRIES. DEPVGNAVIT. SEXIES. SIGNA. CONTVLIT. OCTIES. HOSTEM. PROFLIGAVIT. OMNIVMQUE. PRÆLIORVM. VICTOR. DITIONEM AVXIT. EIVSDEM. IVSTITIA. CLEMENTIA. LIBERALITAS. ET. RELIGIO. PACE. VICTORIAS. ÆQVARVNT. ORNARVNTQVE.

[2] Maître Ambrogio Baroccio, fils d'Antonio da Milano, selon Pungileoni.

souvent réunies au Lion de Saint-Marc de la république de Venise. Cet emblème et les lettres F. C. répétées à la voûte prouvent que cette partie du palais fut terminée avant 1474, à l'époque où Federico n'était encore que comte. Les encadrements des portes et des fenêtres sont, ainsi que les cheminées, d'un marbre blanchâtre, dont les gracieux ornements sur fond d'azur sont rehaussés d'or.

Dans la bibliothèque [1], outre quantité d'in-folio précieux, on distinguait surtout une Bible hébraïque, posée à part sur un pupitre de métal, en forme d'aigle aux ailes déployées. Attenant à la bibliothèque, un appartement, garni tout autour de bancs en bois sculpté, servait de salle d'étude. Sur les murs étaient les portraits des plus célèbres auteurs anciens [2] ou contemporains, avec de courtes inscriptions en leur honneur.

Selon Baldi [3], une autre chambre avait été décorée, par Timoteo Viti, de peintures, détruites aujourd'hui, qui figuraient Pallas armée, Apollon et les Muses. De riches tableaux de marqueterie, probablement exécutés par maître Jacomo de Florence, résidant alors à Urbin, représentent divers emblèmes religieux et militaires, et aussi le portrait du duc, avec cette inscription : FEDERICO. DVX. MCCCCLXXVI. Le soffite de boiserie, divisé en caissons carrés et octogones, et relevé d'or, ajoute encore à la splendeur de cette pièce.

A l'un des côtés du palais et au bas du rocher, sont la caserne et les écuries, avec un réservoir voûté, d'une telle étendue,

[1] Cette bibliothèque est vide aujourd'hui. La collection de manuscrits fut transportée à Rome en 1657. C'est une des parties les plus importantes de la bibliothèque du Vatican. Voir Blume : *Iter italicum*, III, p. 53.

[2] Dans son Livre d'esquisses, Raphaël semble avoir tracé des dessins d'après les portraits des auteurs antiques de cette salle d'étude. — Voir notre Catalogue des dessins : Venise, n° 63.

[3] Baldi, abate di Guastalla : *Descritione del palazzo ducale d'Urbino*, 1587; et *Versi e Prose* del Baldi, p. 527. — Vasari ne cite qu'un Apollon avec deux Muses, figures mi-vêtues.

qu'on y pouvait abreuver les chevaux, à l'abri d'une attaque de l'ennemi. Ces écuries n'ont pas été bâties par Luciano, mais, seulement après 1475, par Francesco di Giorgio Martini, de Sienne[1], un des ingénieurs les plus distingués de ce temps-là. Martini fut très-utile au duc pour ses travaux de fortifications; ce fut lui qui éleva les citadelles de Cagli, de Sasso di Monte Feltro, de Tavoletto, d'Alaserra, de Mondavi et de Mondosi. Il paraît aussi avoir exécuté divers ouvrages d'art pour le palais, puisque Vasari cite un portrait du duc, peint en médaillon par Martini.

Federico fit encore bâtir un autre palais à Gubbio, jolie petite ville située au versant occidental de l'Apennin. Il y employa sans doute aussi Luciano Lauranna; car l'architecture y offre le même caractère qu'au château d'Urbin, toutefois avec des proportions plus belles et des détails plus élégants, par exemple, dans les entourages des fenêtres et les décorations des pilastres.

Au palais de Gubbio, comme à celui d'Urbin, la cour intérieure est dessinée, mais de trois côtés seulement, par une colonnade d'ordre composite, avec des arcades. Les chambranles des fenêtres, des portes, des cheminées, y sont exécutés avec le même luxe. Quelques traces de couleur sur les murs de la salle montrent qu'ils furent autrefois couverts de peintures[2].

Une petite chambre possède encore aujourd'hui son ancienne splendeur. Elle est tout incrustée de tableaux de marqueterie, simulant des armoires remplies de livres et d'instruments de musique, ou représentant l'Ordre de la Jarretière et divers autres objets. Le soffite, richement ornementé, a des caissons coloriés en blanc, en bleu et en rouge, avec de très-gracieuses rosaces dorées. Les inscriptions FE. DVX. et G. BALDO. DX. dans

[1] Riposati : *Della Zecca di Gubbio*, Bologne, 1772, I, p. 263.

[2] Ce palais, jadis si magnifique, sert aujourd'hui à une filature de soie!

les boiseries prouvent que ces décorations ne furent terminées que sous le duc Guidubaldo, après 1482[1].

Sans cesse occupé de ces entreprises grandioses, Federico, ainsi que le rapporte Giovanni Santi, visitait souvent les constructions et s'entretenait avec ses artistes de l'état des travaux. Le jeune Giovanni suivait curieusement aussi le développement de ces merveilles, et on doit supposer qu'elles contribuèrent à lui inspirer le goût des arts.

Parlant de lui-même, dans sa Dédicace au duc Guidubaldo, il dit qu'arrivé à l'âge où il aurait pu essayer une carrière qui eût assuré le bien-être de son existence, il a préféré de choisir « l'art admirable de la peinture; » que cette résolution a beaucoup augmenté ses soucis de famille; et il ajoute, dans une forme assez bizarre : « Ces soucis ne pèsent jamais si cruellement que sur l'homme chargé déjà du magnifique fardeau de l'art, fardeau qui serait lourd même pour les épaules d'Atlas. »

Ces paroles montrent combien Giovanni prit son art au sérieux; mais malheureusement sa Chronique ne mentionne point le maître qui l'a guidé dans ses premières études.

Nous consulterons donc quelques indications du chapitre XCI,

[1] Suivant une note de Giuseppe Piacenza, ajoutée au premier volume des Œuvres de Baldinucci (p. 567, édit. de Turin, 1740), ce serait Federico lui-même qui aurait fait le plan de ce palais. Piacenza s'en réfère à un manuscrit de la Magliabecchiana à Florence; mais sa supposition est contredite par le passage d'une patente accordée à Luciano Lauranna, et datée de Castello di Pavia, 10 juin 1468, dans laquelle Federico, témoignant toute son admiration pour l'art de l'architecture, ajoute cependant que « des occupations graves l'empêchent de s'y adonner lui-même. »

La ressemblance que les palais d'Urbin et de Gubbio, dans leurs parties prises de l'antique, ont avec l'architecture de Leo Battista Alberti, et surtout avec la façade de l'église Saint-André, à Mantoue, qu'il éleva en 1472, ont aussi fait penser qu'Alberti a contribué aux plans des palais de Federico. Mais cette opinion n'est appuyée sur aucune preuve historique, et, au contraire, elle perd toute probabilité, par ce seul fait qu'Alberti était depuis 1447 au service de Sigismondo Malatesta, l'ennemi le plus acharné du duc Federico.

où il passe en revue les artistes qu'il a connus; puis, en examinant son propre talent, peut-être découvrirons-nous le peintre qui l'a plus particulièrement influencé.

Giovanni n'avait point eu le bonheur de se former dans une de ces écoles savantes, où, comme sous Squarcione et Verocchio, on recevait de solides enseignements. Sans doute quelque peintre de sa ville lui aura donné l'instruction première; sans doute aussi les œuvres des anciens maîtres, conservées à Urbin[1], auront été les modèles qu'il a suivis.

Il se peut même que les fresques de l'oratoire de la confrérie de Jean-Baptiste, peintes en 1416 par les frères Lorenzo et Jacopo di San Severino, aient spécialement frappé son esprit.

Toutefois on ne saurait le prouver, ni pour ces peintures, ni pour aucune autre des environs d'Urbin. Et puis, en général, les œuvres anciennes ont moins d'influence sur les artistes que les œuvres de leurs contemporains, surtout quand les arts, comme à cette époque, sont en voie de renouvellement.

Giovanni ne cite non plus dans ses vers aucun des peintres qui, avant lui ou durant sa jeunesse, ont exécuté à Urbin divers ouvrages, disparus aujourd'hui : Ottaviano Martini Nelli, Antonio di Matteo, Antonio di Guido, Alberti da Ferrare, Francesco di Antonio Prioris, Pietro da Reggio, fra Jacomo da Venezia, le dominicain Bartolomeo Coradini, nommé fra Carnavale, et bien d'autres.

Il est aussi très-étonnant qu'il ne signale en aucune façon l'excellent maître Justus de Gand, qui, en 1474, peignit à Urbin le tableau si remarquable du Christ donnant la communion aux apôtres, tandis qu'il parle avec grands éloges de Jan van Eyck et de Rogier de Bruges. Il faut croire qu'il n'aura pas été très-lié avec Justus. Selon toute probabilité, ce maître flamand devait faire grand mystère en Italie de l'art de peindre

[1] Voir l'*Appendice*, III, sur les peintres du quinzième siècle, qui ont travaillé à Urbin ou dans les environs.

à l'huile [1], et, pour ce motif, éviter peut-être la fréquentation des artistes du pays.

Il est certain que, jusqu'à la fin du quinzième siècle, ni Giovanni Santi, ni aucun autre peintre de ces contrées, n'ont su peindre à l'huile. Urbin ne possède que deux tableaux de cette époque, dans lesquels on reconnaisse l'influence de l'école des Pays-Bas sur la peinture italienne à la détrempe.

En revanche, Giovanni cite dans son poëme la plupart des meilleurs peintres qui illustraient alors la Toscane et Venise, la Lombardie et la Marche d'Ancône. Il paraît même avoir connu leurs ouvrages. Il n'est pas douteux qu'il ait vu le célèbre tableau d'autel, que Gentile da Fabriano peignit pour la Romita di Val di Sasso, et la belle Madone de fra Angelico da Fiesole à Forano près Osimo; car il a dû certainement aller dans ces deux endroits. L'habile Paolo Uccelli de Florence peignit à Urbin en 1468, pour la confrérie du Corpus Domini, et l'excellent maître Pietro della Franscesca di Borgo di San Sepolcro demeurait en 1469 dans la maison même de Giovanni, aux frais de cette congrégation, qui lui avait commandé un tableau d'autel; ce tableau ne fut pas exécuté, on ne sait pourquoi. Mais Pietro peignit cependant à Urbin les portraits de Federico, alors encore comte, et de sa femme Battista Sforza. Ces deux portraits sont conservés à la galerie de Florence.

A tous ces peintres Giovanni n'accorde qu'un éloge très-bref; mais il prodigue ses louanges à Andrea Mantegna; il se plaît à glorifier la science et les qualités de ce maître, et il va jusqu'à dire que « le ciel lui ouvrit les portes de la Peinture. »

Plus loin, il dit que Melozzo de Forli, qui a fait faire de grands

[1] Récemment, et surtout à propos de la publication du *Traité de la peinture*, de Cennino Cennini, on a remis en question si les frères van Eyck ont vraiment été les inventeurs de l'art amélioré de peindre à l'huile ou à l'huile cuite. A ce doute nous objecterons que, selon Vasari, cette découverte daterait de 1410. Hubert van Eyck, qui a aussi peint à l'huile, mourut en 1426. Or le *Traité* de Cennino a été écrit seulement en 1437.

progrès dans la perspective, « lui était particulièrement cher ; » d'où peut-être on serait autorisé à conclure que ce fut un de ses condisciples.

Melozzo avait été élève de Pietro della Francesca, mais il se perfectionna auprès du Mantegna, comme l'indique Lucca Pacciolo dans la *Divina Proportione*. Les tableaux de Giovanni n'offrent cependant aucune analogie avec ceux de Pietro : la forme élancée de ses figures, son coloris aux ombres un peu grises, ses contours noirs et durs, sa manière de peindre, tout s'écarte diamétralement de la pratique et du style de Pietro. Malgré cela, les ouvrages postérieurs de Giovanni, vraisemblablement entraîné par son ami Melozzo, trahissent une certaine imitation du Mantegna.

Plusieurs Madones, qui se trouvaient autrefois à Urbin et dans les environs, peuvent être considérées comme ses premières productions ; mais il n'y en a plus trace aujourd'hui.

Malheureusement aussi, les autres tableaux de sa jeunesse, du moins ceux d'Urbin, ont également disparu, soit qu'on ne les ait pas estimés à leur valeur, soit qu'ils aient été enlevés durant les guerres de la Révolution. Tout ce qu'on en raconte est d'ailleurs peu précis.

C'est pourquoi nous passerons à un tableau authentique et important, qui peut être rangé parmi ses premières œuvres, et qu'il peignit pour l'église Santa Maria Nuova à Fano, dans la Marche d'Ancône. Ce tableau, représentant une Visitation de la Vierge, était encore cloué, il n'y a pas bien longtemps, contre le mur au-dessus de l'orgue. Les plaintes de quelques amis des arts l'ont fait placer au premier autel du côté gauche de l'église.

Dans cette rencontre des saintes femmes, la tête de la Vierge exprime une modestie angélique ; Élisabeth salue avec allégresse. Près d'elles, saint Joseph, dans une attitude très-digne, et plusieurs femmes qui ont beaucoup de charme. Au premier plan,

par terre, une bande de papier porte cette inscription : IOHANNES. SANTIS. DI. VRBINO. PINXIT.

Les figures sont un peu trop élancées, les mains et les pieds trop effilés; mais le dessin, quoique un peu roide, ne manque cependant pas de correction. Les draperies, d'un beau jet, ne sont point dans le style du Mantegna. En somme, l'exécution de cette peinture annonce encore le tâtonnement et la recherche [1].

Un autre tableau d'autel, mais bien plus parfait et d'une époque postérieure, se voit également à Fano. Peint par Giovanni pour l'église de l'hôpital Santa Croce, il représente la Vierge, assise sur un trône, avec l'enfant Jésus qui donne la bénédiction. Près de la Vierge, l'impératrice Hélène et le vénérable Zacharie, patriarche de Constantinople; à l'autre côté, saint Roch montrant ses plaies, et, derrière lui, saint Sébastien, dont le profil, d'une beauté ravissante, fait pressentir la future beauté raphaélesque. Signé : IOHANES. SANTIS. VRBI. F.

L'église San Bartolo, hors les murs de Pesaro, possède un Saint Jérôme, assis, dans l'attitude de l'inspiration, sur un siége splendidement décoré; deux charmantes figures d'anges en adoration planent en l'air. Ce tableau peint à la colle, sur toile, est pareillement signé de Giovanni.

Étant encore dans cette contrée, Giovanni Santi reçut la commande d'une *Madonna della Misericordia* pour l'oratoire de l'hôpital de Montefiore. La Vierge, debout dans une niche, porte sur ses bras l'enfant Jésus, qui bénit d'une main, et de l'autre main tient le globe terrestre. Deux anges soulèvent les pans du manteau de la Vierge. Au-dessous du groupe divin sont agenouillés sept hommes de la confrérie et une femme, jeune et belle, encourageant à l'adoration son petit enfant. Ces figures, qui sont des portraits, ont beaucoup d'animation et expriment

[1] Rosini en a donné une gravure dans sa *Storia della pittura italiana*, planche 206.

avec une rare justesse la foi naïve et un peu bornée. Les apôtres saint Pierre, saint Paul, saint Jean et saint François, sont groupés à l'entour. Dans le haut, deux petits anges à genoux sur des nuages.

En 1484, Giovanni exécuta, pour Domenico de' Domenici, vicaire de l'église de Gradara, village voisin de Pesaro, un tableau d'autel, représentant la Vierge et quatre saints. Assise sur un trône, elle a sur ses genoux Jésus dont elle serre avec amour la petite main. Lui, avec une joie enfantine, regarde un chardonneret qu'il tient de la main gauche. Ce sujet emprunté à la vie de famille est rendu avec une grâce naïve ; mais le reste de la composition offre un caractère plus relevé. On voit d'un côté saint Étienne et sainte Sophie, patronne de Gradara ; de l'autre côté, saint Jean-Baptiste, montrant le Sauveur, et l'archange saint Michel, l'épée à la main. Au fond, des séraphins soutenant une draperie. Sur les marches du trône, une inscription, ainsi conçue, fait connaître le donataire et l'auteur :

GRADARIE SPECTANDA FVIT IMPENSA ET INDVSTRIA VIRI D. DOMINICI DE DOMINICIS VICARII ANNO D. MCCCCLXXXIIII DIE X APRILIS ET PER DVOS PRIVS TEMPORE D. IO. CANOCI RECTORIS ECCLIE SVPHIE.

IOANNES. SAN. VRB. PINXIT.

Giovanni peignit encore dans la Marche d'Ancône, pour l'église de la Madelaine à Sinigaglia, une Annonciation, qui porte aussi la signature et qui est actuellement dans la galerie de la Brera à Milan. Pungileoni suppose que ce tableau fut commandé par Giovanna Feltria, femme de Giovanni della Rovere, seigneur de Sinigaglia et préfet de Rome ; peut-être à l'occasion de la naissance de leur fils Francesco Maria (depuis, duc d'Urbin), le jour de l'Annonciation de l'année 1490.

Allons maintenant retrouver notre artiste à Urbin. Nous l'y voyons, dans ses ateliers de la rue del Monte, occupé à exécuter des commandes de peinture et de dorure, alliance de travaux

qui se pratique encore de nos jours, et qui sans doute remonte au temps où l'on peignait principalement sur fond d'or

Ces ouvrages lui procurant un revenu assez considérable, il songea dès lors à chercher une compagne.

Il eut le bonheur de rencontrer dans Magia, fille de Battista Ciarla, négociant à Urbin, une épouse dont les vertus devinrent la joie de son cœur ; et, le 6 avril 1483[1], Magia (nom symbolique pour cette mère!) lui donna un fils qui devait être l'étoile la plus brillante au firmament des arts.

Giovanni, comme s'il eût pressenti la splendeur céleste, à laquelle cet enfant devait s'élever, le baptisa Raphaël, nom sans précédent aucun dans sa famille. A en croire Vasari, Gio-

[1] Vasari dit que Raphaël est mort le jour du Vendredi Saint (1520), « qui avait été aussi le jour de sa naissance. » D'après cette assertion de Vasari, on a fait naître Raphaël le Vendredi Saint de l'année 1483, qui se trouve être le 26 mars selon les Tables astronomiques, le 28 mars* selon le Calendrier julien. Mais Pietro Bembo, dans son inscription sur le tombeau de Raphaël, dit que Raphaël est mort le 6 avril 1520, à sa trente-septième année, jour pour jour : *Vixit annos XXXVII, integer integros.* Muzio Oddi, sur la tablette inscriptive qu'il fit placer à la façade de la maison dans laquelle naquit Raphaël, indique également, comme jour de la naissance de Raphaël, le 6 avril 1483. Donc il est constaté que l'anniversaire ne se rapporte pas au Vendredi Saint, mais bien à la date du mois.

* Malgré ces observations décisives de M. Passavant, M. Villot, dans les douze éditions de son beau Catalogue des écoles d'Italie et d'Espagne, fait naître Raphaël le Vendredi Saint 28 mars 1483. Le Catalogue de la National Gallery, de Londres, a adopté la date du 6 avril, qui nous semble irrécusable. Il en donne à peu près les mêmes raisons que M. Passavant : « L'inscription du cardinal Bembo sur la tombe de Raphaël au Panthéon, est parfaitement claire à cet égard ; elle finit ainsi :

Vixit An. XXXVII, Integer Integros.
Quo die natus est, eo esse Desiit,
VIII Id. Aprilis, MDXX.

« C'est-à-dire qu'il a vécu *exactement* 37 ans ; il est mort le jour (de l'année) correspondant au jour où il était né, le 6 avril. De ce que le 6 avril 1520 était le Vendredi Saint, Vasari et d'autres après lui, ont été entraînés à cette notion erronée, que Raphaël, étant mort un Vendredi Saint, était né aussi un Vendredi Saint, ne faisant pas attention à ceci, que ce jour est une fête mobile. Schorn et autres, s'appuyant sur la vague assertion de Vasari, en avaient conclu à une erreur dans l'inscription du cardinal, qui était l'ami intime du peintre et qui, sans doute, ne pouvait s'égarer sur la réalité du fait en cette circonstance. Voyez une communication faite sur ce sujet par M. J. Dennistoun, dans le journal l'*Art-Union* de janvier 1842. »

(*Note de l'éditeur.*)

vanni ne souffrit pas que Raphaël eût une nourrice; il voulut que la mère allaitât l'enfant et lui transmît avec la vie tout son amour.

La Madone que Giovanni peignit à fresque dans la cour de son jardin semble être une autre preuve de son extrême tendresse pour Magia et Raphaël. Le profil de la Vierge a une finesse et un charme indescriptibles; l'expression est profondément intime, et saisie dans le vif de la nature. Il n'y a pas à douter que l'artiste eût dans la pensée une personnalité particulièrement chère. Il est très-croyable aussi que, tout en faisant une offrande à la Vierge, il désirait en même temps perpétuer les traits de sa femme.

On ne sait rien des premières années de l'enfance de Raphaël, mais l'affection de Giovanni et de Magia a dû se porter sur lui d'autant plus vivement, qu'ils perdirent un autre enfant dès le 20 septembre 1485. Cette mort fut précédée de celle du père de Giovanni, du vieux Sante, si dévoué au bien de la maison. Il avait écrit, dans le couvent San Girolamo, un testament par lequel Giovanni, en qualité de légataire universel, devint propriétaire de la maison dans la Contrada del Monte, et de quelques terres. A ses autres enfants, Sante avait fait les legs suivants :

A D. Bartolomeo Santi, qui était entré dans l'Église et qui, plus tard, fut doyen du diocèse San Donato, un petit champ et 70 florins;

A Margherita, mariée avec Antonio di Bartolomeo Vagnini, 100 florins de dot.

Margherita fut la mère de Girolamo Vagnini, qui, dans la suite, étant premier chapelain de la chapelle fondée par Raphaël au Panthéon, y fit mettre, en face de l'inscription funéraire du grand peintre, une inscription en souvenir de Maria Dovizia da Bibbiena, la fiancée de Raphaël.

Santa, avec la même dot que sa sœur Margherita, fut mariée

au maître tailleur Bartolomeo di Marino. Mais, étant devenue veuve dès 1490, elle retourna demeurer auprès de son frère Giovanni, sans pour cela lui être à charge, car elle avait conservé toute la fortune de son mari.

Voyons maintenant quels sont les œuvres que Giovanni exécuta à Urbin et dans les environs, mais dont la plupart, comme nous l'avons dit, n'existent plus [1].

Un de ses plus anciens tableaux est le tableau d'autel qu'il peignit pour la chapelle de la famille du comte Mattarozzi à Castel Durante (aujourd'hui Urbania), et qu'on voit au musée de Berlin. La Vierge assise et l'Enfant paraissent être des portraits; car ils s'écartent des types ordinaires de Giovanni et sont traités dans le sentiment d'une individualité très-prononcée. On regrette seulement que l'artiste n'ait pas eu à copier de plus beaux modèles. Autour de la Vierge se groupent saint Thomas, saint Jérôme, saint Thomas d'Aquin et sainte Catherine; près d'eux est agenouillé un jeune comte Mattarozzi.

Un tableau, repeint presque en entier, mais très-intéressant du reste, est le Saint Sébastien que Giovanni exécuta pour la confrérie de ce nom, à Urbin. Le saint, livré aux bourreaux, est entouré d'hommes et de femmes de la congrégation. Ce qui est surtout remarquable dans cette peinture, ce sont les raccourcis des archers et de l'ange qui descend du ciel avec la couronne; cette particularité démontre qu'ici Giovanni chercha à imiter son ami Melozzo, et il y a réussi en certaines parties, surtout dans les archers. Les portraits d'hommes et de femmes ont, comme dans le tableau d'autel de Montefiore, beaucoup de naturel et de vérité.

Giovanni Francesco Oliva Pianani demanda aussi à notre

[1] Il est impossible de décrire les tableaux qui n'existent plus, mais, du moins, nous les avons mentionnés dans le Catalogue de l'œuvre de Giovanni Santi, pour aider à les reconnaître, au cas, bien improbable, où on les retrouverait. Nous renvoyons donc à ce Catalogue; voy. II de notre ouvrage.

peintre un tableau d'autel pour la chapelle sépulcrale de sa famille dans l'église des Franciscains (Minorites) du couvent Monte-Fiorentino.

Cette spacieuse église se trouve à droite d'Urbania quand on a passé le fleuve Metauro, sur un monticule au pied d'un aride rocher de l'Apennin. Après la mort du comte Carlo en 1478, son parent Oliva Pianani avait fait reconstruire la chapelle; il y érigea un superbe tombeau pour le comte et sa femme Maria Sibilla, morte en 1485, et il décora l'autel avec la grande Madone de Giovanni Santi.

La Vierge est assise sur un trône dans une niche; elle tient sur ses genoux l'enfant Jésus. A droite est le jeune Crescentius, couvert de son armure; une riche chaîne d'or, garnie de pierres fines, pend sur sa poitrine; à ses pieds, son heaume avec la plume de paon, signe du parti gibelin, auquel sans doute appartenait aussi le comte Oliva. Saint François, en fervente contemplation de l'enfant Jésus, fait un beau contraste à la figure du chevalier. Derrière la balustrade, deux anges debout; l'un de ces anges ressemble beaucoup à Raphaël, mais pourtant ce ne saurait être absolument le portrait de Raphaël, qui n'avait alors que six ans, tandis que l'ange a toute la conformation d'un adolescent; mais on conçoit que Giovanni, ayant toujours en pensée les traits de son fils, les ait reproduits dans ses tableaux. Nous avons déjà remarqué, à propos des précédentes peintures de Giovanni, que ses têtes d'enfants ont, comme type et comme expression, une frappante analogie avec les têtes, plus parfaites et plus vivantes, qu'on admire sur les toiles de Raphaël.

A droite de la Vierge, devant saint Jérôme et saint Antoine qui sont debout, est agenouillé le comte Oliva, couvert d'une armure d'acier; on sent que cette belle figure est un portrait. Derrière les saints, deux anges; derrière la balustrade de marbre du trône, on voit à moitié huit autres anges faisant de la

musique. Enfin, six têtes de chérubins qui planent complètent la solennité de cette composition.

L'inscription suivante est tracée sur une bande de parchemin, au bas du tableau :

CAROLVS OLIVVS PLANIANI (*sic*) COMES DIVÆ VIRGINI AC RELIQVIS CELESTIBVS. IOANNE SANCTO PICTORE DEDICAVIT.
MCCCCLXXXVIIII.

En cette même année 1489, Giovanni termina encore le grand tableau d'autel pour la chapelle de la famille Buffi, dans l'église des Franciscains à Urbin [1]. C'est aussi une Vierge assise sur un trône et portant sur ses genoux l'enfant Jésus, qui bénit. D'un côté, saint François contemplant Jésus, et saint Jean-Baptiste qui l'indique du geste; de l'autre côté, près de saint Sébastien et de saint Jérôme, les époux Buffi et leur enfant sont agenouillés en prière, et les mains jointes. Dans le haut, le Père Éternel, et deux petits anges qui tiennent ensemble une couronne au-dessus de la tête de la Vierge.

Deux tableaux qu'on voyait autrefois aux côtés de la Madone, l'Archange Raphaël conduisant le jeune Tobie, et un Saint Roch, compositions très-nobles et très-expressives, sont placés aujourd'hui à l'entrée du chœur.

Nous devons rappeler que Giovanni peignit aussi quelques portraits. Nous n'en connaissons que deux. L'un, au palais Colonna à Rome, est censé représenter le jeune duc Guidubaldo, âgé d'environ douze ans : il est vu de profil, la tête couverte d'une toque ornée d'une pierre précieuse et d'une grosse perle; costume princier; chaîne d'or suspendue sur sa poitrine. L'autre, de profil pareillement, appartient à M. Dennistoun. Au bas du tableau, une inscription indique que c'est le portrait de Raphaël à l'âge de six ans, peint par son père. Mais ces cheveux blond

[1] Notre édition allemande donne une reproduction de ce tableau, planche II de l'Atlas.

clair, ce riche vêtement, et le caractère suspect de l'inscription, éveillent des doutes sur cette donnée.

Pendant que Giovanni accomplissait tant de travaux, il était survenu bien des événements dans la famille princière d'Urbin. Le duc Federico était mort en 1482, laissant son fils Guidubaldo, encore mineur, sous la tutelle du comte Ottaviano Ubaldini della Carda.

Ottaviano eut sur le jeune duc une autorité presque absolue, jusqu'au jour où celui-ci, à peine âgé de quatorze ans, conquit sa majorité l'épée à la main, en combattant victorieusement pour le pape contre Boccalino. Cette vaillante action lui valut, à sa rentrée dans Urbin, l'admiration générale, qu'augmentèrent encore son grand sens et la beauté de sa personne. La satisfaction de ses sujets fut au comble, lorsque, trois ans plus tard, il leur présenta sa jeune épouse Elisabetta Gonzaga, fille du marquis Federico de Mantoue, princesse d'une beauté, d'une grâce, d'une amabilité incomparables.

A cette occasion, toutes les villes du duché organisèrent, chacune à sa guise, des réjouissances publiques. Les habitants d'Urbin exécutèrent un jeu habituel au pays, et nommé l'*Aita*, dans la cour amphithéâtrale du château, dite place Mercatale, que le duc Federico avait précisément fait disposer pour de pareils usages.

Le jeu de l'Aita consistait en ceci, que des jeunes gens, revêtus de justaucorps laissant transparaître le mouvement des muscles, se partageaient en deux camps et marchaient les uns contre les autres ; on se provoquait, on luttait, et de chaque côté on ramenait prisonniers les vaincus. Après ces courses et ces luttes, où ceux du même camp se prêtaient une *aide* mutuelle (d'où vient le nom *Aita*), le parti qui avait le plus grand nombre de prisonniers était déclaré vainqueur. Les jeunes combattants, qui s'étaient distingués par leur adresse, recevaient de riches présents du généreux prince et les acclamations de la foule.

Le petit Raphaël, âgé de six ans, assista sans doute à ces joyeuses récréations, et sa jeune fantaisie dut être vivement impressionnée par des tableaux si animés. Son père aussi n'avait point dû rester inactif, puisque les habitants d'Urbin avaient dressé des arcs de triomphe, dont la direction était confiée aux artistes. Urbin rivalisait de la sorte avec Pesara, où, au même moment, Giovanni Sforza épousait Maddalena, l'autre fille du duc de Mantoue, et où s'étaient célébrées de semblables fêtes.

Mais ces démonstrations passagères d'attachement et d'amour ne suffisaient pas à maître Giovanni. Il désira témoigner, par un monument durable et dans la mesure de ses forces, la sympathie que lui inspirait la famille de son prince. Le plus naturel serait de supposer qu'il entreprit quelque peinture allégorique à la gloire du souverain; mais non : il se fit écrivain, et rima cette Chronique, déjà citée plusieurs fois, où il exalte les exploits et les vertus de feu le duc Federico.

Afin d'obtenir des renseignements détaillés et certains sur son héros, il se lia intimement avec Pier Antonio Paltroni, autrefois secrétaire et conseiller particulier du duc d'Urbin; cela ressort du neuvième chapitre de la Chronique, où il mentionne qu'il a souvent visité Paltroni, auteur d'une Histoire du duc, dont la communication lui fut très-utile pour son propre poëme.

Cette Chronique rimée, de Giovanni Santi, ou, pour mieux dire, cette biographie en tercets, est conservée, sous le nº 1305, à la Bibliothèque du Vatican, parmi les manuscrits d'Ottoboniani. Elle est écrite sur 224 feuillets grand in-folio, en belles lettres du quinzième siècle, sauf quelques corrections, d'une écriture très-irrégulière, qui semble être de la main de l'auteur. Elle est précédée d'une Epître dédicatoire au duc Guidubaldo. « Enthousiasmé par les qualités et la gloire militaire du feu duc, dit Giovanni dans cette dédicace, il lui vint cette

amère pensée, que seuls les savants, dans leur langue exceptionnelle (le latin), avaient le privilége d'immortaliser les grands hommes. Pourquoi donc ne serait-il pas aussi donné à un homme sans érudition d'acquérir également quelque gloire, en illustrant, dans sa langue nationale, un sujet qui, comme celui dont il s'agit, *n'a pas de supérieur parmi les plus hauts faits de l'histoire!* Il a donc osé essayer, non sans de grands efforts, de chanter les nobles actions du glorieux père de Guidubaldo, en repoussant cette pensée, *qu'un vase aussi grossier fût indigne de puiser à l'eau d'une source si pure.* Avec l'aide de Dieu, il a terminé son travail; et, afin de laisser après lui un témoignage de son dévouement sincère et fidèle, il supplie instamment le duc de vouloir bien se contenter de sa bonne volonté et d'accepter le fruit de ses veilles comme l'œuvre d'un humble serviteur. »

C'est au milieu de ce discours, qu'il s'interrompt pour parler de lui-même et de son malheureux sort, passage que nous avons déjà cité plus haut.

Les neuf premiers chapitres servent d'introduction; ils contiennent une vision qui, au commencement, fait ressouvenir de la *Divine Comédie*, du Dante. Giovanni, comme Dante, se trouve égaré dans une sombre forêt, remplie d'hommes effrénés; mais il la traverse sans se laisser séduire par ces méchants. Ensuite, invoquant Apollon et les Muses, il est conduit vers le temple de l'Immortalité, tout rayonnant de la splendeur céleste. Il y supplie l'ombre de Plutarque de le guider, et de l'instruire sur les héros grecs et romains dont les ombres l'entourent. Après avoir parlé à quelques-uns d'entre eux, il interroge les guerriers les plus illustres du Moyen-âge, et, en dernier lieu, il s'entretient avec les ancêtres même du duc Federico da Montefeltro.

Les vingt-trois livres suivants, divisés en trois fois trente-trois chapitres, sont consacrés à la narration étendue des actions du duc Federico. Celles qui concernent sa gloire militaire, et

plusieurs autres circonstances de sa vie, sont déjà consignées dans diverses biographies. Un fait cependant, et qui recommande le duc à l'admiration plus que mainte bataille gagnée, était resté inconnu : il est raconté ainsi dans le livre XXII, à propos de discordes survenues entre les Vénitiens et le duc de Ferrare, Hercule Ier.

Le duc de Ferrare, allié au duc de Milan, avait fait appel au duc Federico pour l'engager dans leur alliance. Il espérait de la sorte se fortifier contre le duc de Milan, plus puissant que lui, concilier les intérêts rivaux des Milanais et des Ferrarais, par l'entremise du duc d'Urbin, et même faire accepter à celui-ci le commandement de leurs troupes réunies contre la république de Venise. Les Vénitiens, connaissant la valeur de Federico, crurent devoir tout employer pour le décider à refuser cette alliance, et lui firent offrir 3,000 ducats de rente s'il voulait, au contraire, commander leurs propres troupes.

Mais, en gentilhomme loyal, le duc répondit « que ni l'appât d'une grande récompense, ni la crainte d'un puissant adversaire irrité, ne pourraient jamais le pousser à trahir un prince ami ; qu'il était fermement résolu à prendre le parti des ducs de Ferrare et de Milan, qui l'avaient nommé leur chef d'armée. »

Nous trouvons aussi des documents curieux dans le chapitre IX, contenant le récit d'un séjour de Federico à Milan, en 1468. Le duc d'Urbin ayant été assister aux noces du duc Galeazzo et de la princesse Bona de Savoie, avait vu à Milan beaucoup de tableaux de maîtres célèbres. Giovanni a saisi cette occasion de faire une espèce de revue des artistes que lui-même avait connus successivement, bien après la date du voyage de Federico, et jusque vers 1490 ; car il cite d'une manière distinguée Leonardo da Vinci et Pietro Perugino [1]. Il

[1] Le Vinci, étant né en 1452, n'avait, en effet, que seize ans lors du voyage de Federico à Milan en 1468, et le Pérugin, né en 1446, n'avait que vingt-deux ans (*Note de l'éditeur.*)

ne donne guère, à la vérité, qu'une nomenclature, mais elle renferme des indications précieuses en ce qui le concerne lui-même. Ce qu'il dit de la perspective est aussi très-digne de remarque, comme constatation du vif empressement que cette science excitait alors. On irait trop loin cependant, si on voulait conclure qu'il a écrit un Traité de perspective [1]. L'ouvrage anonyme que Lucca Pacciolo vit dans la bibliothèque du duc d'Urbin n'était autre certainement que le Traité de Pietro della Francesca, appartenant aujourd'hui à M. Mazini, à Borgo-San-Sepolcro [2].

Par l'extrait que nous donnons de la Chronique originale [3], on appréciera la manière dont Giovanni a compris et exposé son sujet, dans quelle proportion on peut lui reconnaître la faculté poétique, et si l'écrivain mérite autant de renommée que le peintre. Toujours est-il que dans ce travail on rencontre de vives esquisses historiques, des sentences significatives, et des passages véritablement poétiques, par exemple le récit de la mort de la comtesse Battista, seconde femme de Federico. Peut-être le héros de Giovanni ne répondait-il pas complétement aux exigences d'un poëme épique. Sans doute le style de Giovanni laisse beaucoup à désirer. Mais les poëtes italiens de cette époque ne sont eux-mêmes ni plus corrects, ni plus brillants.

Toutefois, qu'on juge la Chronique avec sévérité ou avec indulgence, elle n'assure pas moins à son auteur un rang honorable parmi les peintres instruits, qui, à côté de leurs tableaux, nous ont laissé des livres. Et puis, cet attachement désintéressé pour deux princes doués de qualités supérieures a quelque chose de touchant. En cherchant à illustrer le duc qu'il chérissait, Giovanni s'est érigé à lui-même un monument digne de la

[1] Luigi Pungileoni : *Elogio storico di Giovanni Santi*, p. 36.

[2] Voyez, à l'*Appendice*, l'article Pietro della Francesca.

[3] Voyez l'*Appendice*, IV.

sympathie de tous les hommes à qui la gloire du fils ne fera pas oublier le nom du père.

Mais retournons dans la maison de Giovanni.

Il vivait heureux avec Magia et son jeune fils Raphaël, avec sa mère Elisabetta et sa sœur Santa. Hélas! cette belle existence de famille ne devait pas avoir une longue durée.

Elisabetta mourut le 3 octobre 1491. Quatre jours après, le 7 octobre, Giovanni eut la douleur de perdre sa femme bien aimée, la tendre Magia; quelques jours après, son unique fille, encore enfant!

Ainsi, coup sur coup, son bonheur domestique était détruit.

L'isolement devint bientôt insupportable à l'âme affectueuse de Giovanni; en outre, les soins délicats, qu'une femme seule sait prodiguer, manquaient à l'enfance de son cher Raphaël. Ce fut donc avec une nouvelle espérance de bonheur et une nouvelle confiance, qu'il contracta son second mariage, le 25 mai 1492, à l'église Santa Agata, avec Bernardina, fille de l'orfévre Pietro di Parte. Bernardina lui apporta en dot 200 florins. Il vécut en bonne intelligence avec elle, quoique le caractère de cette femme ne semble pas avoir eu toute la douceur de celui de Magia, comme nous le verrons par les chagrins qu'après la mort de Giovanni elle fit endurer au jeune Raphaël.

Voici les dernières œuvres de Giovanni, qui nous soient connues.

Le patricien Pietro Tiranni le chargea de décorer à fresque la chapelle de sa famille dans l'ancienne église Saint-Jean, devenue l'église des Dominicains, à Cagli. Giovanni se rendit donc dans cette ville [1], avec sa femme et son fils, afin d'exécuter la commande; et non-seulement il réalisa l'attente du patricien, mais sans doute il la dépassa de beaucoup, car ces peintures de Cagli sont les plus belles qu'il ait produites.

[1] C'est Pungileoni qui rapporte ce fait.

La chapelle, second autel à gauche, dessine un cintre en avant-corps, fortement prononcé, et porté par deux gracieuses colonnes. La fresque la plus grande couvre le mur du fond. Elle représente, dans sa partie inférieure, la Vierge sur un trône en forme de niche, et tenant sur ses genoux l'enfant Jésus debout. Cette manière de poser la Madone se retrouve souvent chez le Pérugin, et Raphaël l'employa aussi dans un tableau de sa jeunesse, conservé actuellement par la comtesse Alfani, à Perouse.

Aux côtés du trône, deux anges. Celui de gauche, semblable à l'ange de Montefiorentino, rappelle beaucoup les traits de Raphaël; et, cette fois, on est véritablement induit à croire que Giovanni y a représenté son fils, alors âgé de neuf ans[1]. Près de l'ange, saint François contemple avec une ardeur extatique un crucifix qu'il tient à la main. La tête de saint François est admirable, mais sans barbe, quoique les plus anciens portraits de ce saint le montrent toujours avec une barbe très-longue. Mais en cela Giovanni et les autres peintres de l'Ombrie se sont souvent écartés de la tradition. L'apôtre saint Pierre est près de saint François; de l'autre côté, saint Dominique et saint Jean-Baptiste, indiquant du geste le Sauveur; figures complétement dans la manière du tableau d'autel pour la famille Buffi, à Urbin.

Le fond simule une plaque de marbre derrière le trône.

Dans le lointain s'élève une montagne sur laquelle de petites figures représentent la Résurrection. Le Christ bénissant est debout à l'entrée du tombeau; six gardiens endormis sont couchés à l'entour, dans des positions très-différentes, offrant des raccourcis hardiment dessinés.

Au milieu de l'architecture du haut, dans un médaillon, un Père Éternel bénissant ressemble au type consacré du Christ.

[1] Nous en avons donné une reproduction dans notre édition allemande, planche III. Il s'en trouve une aussi dans les *Mémoires* de Dennistoun, p. 462.

Sur les côtés du contre-haut, de ravissants petits anges, toujours deux à deux, sont en adoration, ou font de la musique.

Aux deux angles extérieurs du cintre de la chapelle, l'Annonciation est représentée par la Vierge et l'Ange, en demi-figures, dans des médaillons.

Ce bel ouvrage révèle un peintre à fresque, très-exercé, d'où on peut conclure que Giovanni exécuta beaucoup de fresques, malheureusement détruites. Le dessin y est plus vivant, plus ample, moins dur, le coloris plus frais et plus clair, que dans ses peintures à la détrempe. La couleur des chairs est brunâtre dans les ombres, mais dans les figures juvéniles elle est tantôt grise, tantôt d'un brun clair, avec des transitions de rouge lumineux et des touches blanches superposées.

Pour ajouter encore à l'éclat de cette peinture, le maître a donné aux vêtements des anges une couleur chatoyante, rouge et verte, rehaussée de lumières d'or. L'expression des têtes est aussi plus animée que d'ordinaire, et les figures de la Vierge, de l'enfant Jésus et des anges, font déjà pressentir la grâce raphaélesque.

A côté de la chapelle de la famille se trouve aussi le monument funéraire de Battista, femme de Pietro Tiranni. Au-dessus du sarcophage, dans un enfoncement en forme de niche, Giovanni a peint à fresque une *Pietà :* le Christ à mi-corps, sortant du tombeau; d'un côté, saint Jérôme; de l'autre côté, saint Bonaventure. Cette petite fresque semble avoir été faite rapidement. Seule, la tête du Christ est un peu plus soignée, et animée par une noble expression de douleur. Au-dessus est écrit avec des abréviations : BAPTISTÆ CONIVGI PIENTISSIMÆ (*sic*) PETRVS CALLIENSIS SALVTEM DEPRECATVR. ANNO MCCCCLXXXI.

De retour à Urbin, Giovanni dora plusieurs candélabres et des anges en bois pour la confrérie du Corpus Domini. Les frais de ce travail, que nous mentionnons ici pour ne rien omettre des renseignements si rares qui nous restent sur le maître, sont

consignés dans les livres de compte de la confrérie, des années 1486 à 1493.

Parmi les derniers ouvrages de Giovanni est encore un Christ soutenu et pleuré par deux anges, tableau de petite dimension, mais d'une composition très-belle, peint sur la chaire de San Bernardino, autrefois San Donato, devant Urbin.

A cette époque, le jeune Raphaël, sortant de la première enfance, commençait, selon Vasari, à manifester de grandes dispositions pour l'art. Tout jeune, il aidait déjà son père dans quelques travaux où se révélaient les signes précurseurs et extraordinaires de son talent. Il est déplorable qu'on n'ait rien sauvé de ces premiers essais.

Les documents conservés à Urbin sont eux-mêmes très-insuffisants à cet égard. Un manuscrit de la bibliothèque Biancalana relate que Raphaël, étant enfant, aurait peint dans la chapelle de la famille Galli, à l'église San Francesco d'Urbin ; cette chapelle fut détruite lors de la restauration de l'église. Il attribue également à Raphaël les quatre tableaux des quatre Franciscains qui ornaient autrefois les portes de l'orgue de la même église, et qui ont aussi disparu. Toutes ces peintures pouvaient bien être de la main de Giovanni. Et ce qui prouve qu'on ne doit pas s'en rapporter aveuglément à ce manuscrit, c'est qu'il note comme étant du jeune Raphaël les deux tableaux, encore existants, peints par Giovanni à l'autel de la famille Buffi.

Les indications données par Michele Dolci, dans son ouvrage inédit, intitulé : *Ragguaglio delle pitture che si trovano in Urbino* (1775), ne sont pas plus fondées. Il attribue, bien arbitrairement, à Raphaël un Saint Sébastien ornant la sacristie de la cathédrale d'Urbin, tableau qui n'est signé ni de Raphaël, ni de son père.

Selon le même écrivain, comme aussi selon le livre de la *Visitation des églises d'Urbin* én 1739, par l'archevêque Marelli, une Sainte Famille dans la sacristie de l'église Saint-André

serait encore un Raphaël, de la première manière; c'est un tableau, de forme ronde, que Silvio Rossi légua en 1709 à cette église. Les figures principales, la Vierge, l'Enfant, saint Joseph, sont tirées de la Sainte Famille que Raphaël peignit en 1518 pour le roi François Ier, sur la commande de Laurent de Médicis[1]. Ce fait seul démontre l'erreur de Dolci et de Marelli, répétée néanmoins, et tout récemment, par des écrivains distingués[2].

Enfin, on range parmi les ouvrages de la jeunesse de Raphaël un charmant petit tableau à la détrempe, qui est à Santa Chiara d'Urbin, et que cite déjà, comme étant dans ce couvent, une chronique de 1500. On ajoute que, malgré des offres considérables, ni Algarotti, pour le compte du roi Frédéric de Prusse, ni un certain Willi, n'ont pu l'obtenir[3].

La Vierge, à mi-corps, debout, tient dans ses bras l'enfant Jésus qui donne la bénédiction. A l'arrière-plan, sur fond d'or, un paysage. Au dos du panneau, une note indique que cette peinture fut achetée, en 1548, d'*Isabeta da Gobio*, mère de Raphaël, pour 25 florins[4].

C'est déjà une erreur flagrante, de nommer la mère de Raphaël *Isabeta* ou *Élisabeth* de Gubbio. Il est certain, d'ailleurs, que ce tableau est du maître qui a fait les fresques à la porte San Giacomo à Assise, la Madone de la chapelle des Conservateurs au palais du Capitole, et le Saint Michel appartenant au marquis Gualtieri à Orvieto, toutes peintures qui ont été reconnues

[1] Voyez ci-après, à l'année 1518, le passage relatif à ce tableau de la Sainte Famille, avec la note que nous avons cru devoir ajouter. (*Note de l'éditeur.*)

[2] Luigi Pungileoni, *Elogio storico di Raffaello Santi*, p. 8; et C. von Rumohr, *Italienische Forschungen*, III, p. 23.

[3] Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi*, p. 131, et *Elogio storico di Raffaello Santi*, p. 8. Il suivit en cela le livre de la *Visitation des églises d'Urbin*, 1739, qui se trouve à la Chancellerie épiscopale.

[4] « Fu comprato da Isabeta da Gobio, matre di Rafaello Sante da Urbino, fiorini 25. 1548. »

comme étant d'Andrea Luigi d'Assise, dit l'Ingegno, dont on avait cherché si longtemps des ouvrages.

Sur l'éducation de la jeunesse de Raphaël l'incertitude est la même que sur ses premiers ouvrages. Naturellement il a dû grandir sous la protection paternelle et imiter la manière de Giovanni en peinture. On peut aussi admettre comme possible qu'il ait admiré les tableaux de fra Angelico da Fiesole à Forano près d'Osimo, et ceux de Gentile da Fabriano à l'Ermitage du Val di Sasso [1]. Ce n'est pourtant qu'une présomption hasardée par le chanoine Claudio Serafini, dans une lettre qu'il adressa à Lanzi.

Le marquis Maffei fait aussi une supposition toute gratuite quand il avance que Venturini, alors domicilié à Urbin, enseigna le latin au jeune Raphaël. Venturini a été le premier, dans les temps modernes, qui ait écrit une grammaire latine complète [2], et déjà, à Florence, il avait donné à Michel-Ange des leçons de langue latine. Si l'opinion de Maffei est fondée, Raphaël aurait sans doute dès lors entendu louer souvent le génie de son futur rival [3].

Cependant Giovanni voyait approcher la fin de sa vie, quoiqu'il fût encore dans la vigueur de l'âge. Il se recueillit en chrétien résigné et il mit ordre à ses affaires de famille par un testament, dont il changea encore quelques dispositions, le 29 juillet 1494, deux jours avant sa mort. Il nomma son frère, don Bartolomeo, tuteur de Raphaël, et son beau-père, Pier Parte,

[1] On trouve une description de ce tableau d'autel dans l'ouvrage de Ricci : *Memorie storiche delle arti*, etc., *della Marca d'Ancona*, 1834, vol. I, p. 152.

[2] Venturini fit imprimer sa grammaire latine à Urbin, en 1494, chez maître Heinrich de Cologne. On lit à la fin : « Impressus Urbini per magistrum Henricum de Coloniâ, imperante duce Guidubaldo cum Illmo D. Octaviano Ubaldino, anno salutiferæ Incarnationis MCCCCXCIIII. » — Le même éditeur avait imprimé à Urbin, l'année précédente : *Tractatus de Paleis et Olivis*, Urbini, per magistrum Henricum de Coloniâ, 1493, mens. maj.

[3] Michel-Ange, étant né en 1474, n'avait pas encore vingt ans alors. (*Note de l'éditeur.*)

curateur de l'enfant que Bernardina allait bientôt mettre au monde. Il stipula aussi qu'elle habiterait sa maison tant qu'elle resterait veuve. Cette clause suscita par la suite bien des querelles.

Giovanni Santi mourut le 1er août 1494.

Conformément à ses dernières volontés, il fut enterré, par les soins de sa famille et de son élève Evangelista da Pian di Meleto[1], dans l'église des Franciscains, ornée encore aujourd'hui de tant d'ouvrages de sa main, qui témoignent de ses nobles efforts.

Nous devons dire quelques mots de plus sur le mérite artistique de Giovanni et sur ses qualités techniques.

Son dessin, sans être d'une extrême finesse, est consciencieusement étudié, et il a souvent une grâce particulière, surtout dans les figures d'enfant. Selon la taille des montagnards de son pays, il donna à ses personnages des proportions élancées parfois jusqu'à l'exagération; les extrémités y sont toujours très-effilées. Ses draperies, un peu confuses d'abord, prennent de la simplicité et de l'élégance vers le milieu de sa carrière, et, plus tard, elles trahissent l'imitation du Mantegna. Nous avons déjà noté qu'à une certaine époque il a quelquefois cherché des raccourcis audacieux dans le style de son ami Melozzo da Forli.

Les contours de ses peintures à la détrempe sont toujours une ligne noire. Ce procédé fait mieux ressortir l'ensemble à distance, mais il donne un aspect de dureté quand on regarde de près.

Son coloris dans la manière simple du quinzième siècle est, en général, lumineux dans les grandes masses des draperies, et

[1] On lit dans le *Bastardello* de Matteo Geri : « 1483, oct. 16. Evangelista Ser Andreæ di Castro Plani Meleti, famulus Joannis Sanctis, pictoris de Urbino, etc. » — Le testament de Giovanni fut ouvert en présence de Meleto et de maître Ambrosio, excellent orfèvre et sculpteur. Voyez Pungileoni : *Elogio storico di Giovanni Santi*, p. 136.

fréquemment aussi dans les chairs, surtout lorsqu'il tient ses ombres brunâtres, les transitions d'un rouge léger, et que les lumières sont superposées en dernier lieu. C'est un procédé que suivit aussi Raphaël, du moins assez généralement. Mais souvent les ombres de Giovanni ont un ton gris, lourd et opaque.

Ses terrains de premier plan sont uniformément brun-clair et semés de quelques petites plantes.

Ses Madones ont généralement une physionomie sérieuse, qui va jusqu'à la roideur. D'ordinaire, elles élèvent un bras, en laissant voir l'intérieur de la main : à ce geste Giovanni rattachait sans doute quelque pensée mystique.

Nous avons déjà remarqué que ses personnages étaient bien plus vivants quand il les prenait directement de la nature, et que sa fresque de Cagli est bien supérieure à ses peintures en détrempe. Ses fresques, malheureusement, sont presque toutes détruites, et c'est d'autant plus regrettable, qu'elles seules le feraient connaître et estimer à sa juste valeur.

Si, enfin, nous jetons un coup d'œil sur l'ensemble de son œuvre, afin d'assigner sa place parmi ses contemporains, Giovanni nous apparaît tout de suite comme un artiste encore fermement attaché à la symétrie traditionnelle, telle qu'elle s'était propagée par l'école de Giotto, mais déjà néanmoins recherchant la nature avec plus de fidélité et de précision, aspirant à rendre chaque figure plus individuelle et plus caractérisée. Il a souvent réussi dans les expressions dignes et graves, de même qu'il a souvent beaucoup de charme dans ses figures juvéniles.

Sans doute il ne possédait pas la science du dessin et de la perspective, au même point que le Mantegna qu'il a tant vanté, ni la grâce du Francia ou du Pérugin, ni la mâle énergie de Luca Signorelli, ni la hardiesse de son ami Melozzo; il ne saurait donc être précisément classé parmi les peintres les plus distingués de son temps, lesquels frayèrent à l'art une route nouvelle; mais il est de ces artistes consciencieux et habiles,

qui s'approprient le bien partout où ils le trouvent, et dont les ouvrages seront estimés, tant que le sens de la beauté chaste et naïve se gardera parmi les hommes.

Ravivons donc le souvenir de Giovanni; c'est de toute justice, à cause de ses excellentes productions et de son mérite personnel, et non pas seulement parce qu'il a été le père du plus grand des peintres.

II

RAPHAEL CHEZ LE PÉRUGIN

ET SES EXCURSIONS A FLORENCE ET A URBIN

(1495-1508)

Après la mort de son père, Raphaël resta abandonné aux soins de Bernardina, sa belle-mère, et du prêtre don Bartolomeo, son tuteur.

Bernardina, devenue mère d'une fille qu'on appela Elisabetta, et Bartolomeo, dont le caractère était peu désintéressé, troublaient la maison Santi par leurs querelles, dans lesquelles la justice eut souvent à intervenir. Ils ne surent point s'attirer la confiance de Raphaël. Mais son oncle du côté maternel, Simone di Battista Ciarla, comprit la nature élevée et délicate, l'ardeur et le génie naissant du jeune artiste.

Au comble de sa gloire, jamais Raphaël n'oublia les bontés de cet oncle, et, durant toute sa vie, il lui témoigna la plus touchante et la plus filiale affection.

On ne sait rien de la direction artistique que reçut alors

Raphaël, qui entrait à peine dans sa douzième année. On désigne comme ayant été ses maîtres Luca Signorelli [1] et Timoteo Viti. Signorelli peignit en 1494 à Urbin, et Timoteo, natif de cette ville, y étant revenu en 1495 [2], après avoir suivi à Bologne l'école du Francia, y avait obtenu des travaux dans les églises.

Beaucoup de savants artistes ou de mathématiciens passent pour avoir, dès cette époque, enseigné la perspective à Raphaël, entre autres Baccio Pintelli, Bramante et fra Luca Pacciolo, dont la *Summa de arithmeticâ, geometricâ,* etc., imprimée à Venise, 1494, est précédée d'une dédicace au duc Guidubaldo d'Urbin [3]. Mais toutes ces conjectures sont peu fondées historiquement, et même peu probables, quand on songe que Raphaël n'avait encore qu'une douzaine d'années.

Vers ce temps-là, les dissensions de famille, suscitées par Bernardina, arrivèrent à ce point, qu'elle-même ne voulut plus

[1] Wicar, pour prouver que Raphaël reçut des leçons de Signorelli, cite la petite Sainte Famille * (la Vierge avec l'enfant Jésus debout, et saint Joseph; à mi-corps) de la galerie du cardinal Fesch, à Rome. Ce tableau, très-hardiment peint à la détrempe, rappelle vaguement Signorelli par la pose mouvementée de l'enfant; mais il est trop faible pour être attribué à ce maître; il pourrait être d'un de ses élèves, par exemple de Girolamo Genga. Mais que Wicar l'ait attribué à Raphaël, c'est d'autant plus inexplicable, que Signorelli avait déjà quitté Urbin avant la mort de Giovanni. — Voyez Pungileoni : *Elogio storico di Raffaello Santi*, p. 13.

[2] Voyez Malvasia (*Felsina Pittrice*, II, p. 45), extrait de la Chronique de famille de Francesco Francia : « 1495, a dì 4 aprile, partito il mio caro Timoteo, che Dio li dia ogni bene e fortuna. » — On admire, dans la galerie Borghèse, à Rome, le portrait d'un enfant d'environ douze ans, à la physionomie sérieuse et très-aimable ; il a quelque ressemblance avec Raphaël. On croit que c'est un ouvrage de Timoteo Viti. Il est peint à l'huile, révèle une certaine expérience, et, par la couleur des chairs, se rapproche de la manière du Francia. Peut-être Timoteo, qui, plus tard, devint l'ami et en quelque sorte l'élève de Raphaël, avait-il pris en affection l'enfant de douze ans et en avait-il fait le portrait.

[3] Pungileoni donne des renseignements sur ce savant, dans le *Giornale arcadico*, 1835, vol. LXII et LXIV. — Voyez aussi un article du docteur Gaye dans le *Kunstblatt* du 30 août 1836.

* C'est le n° 481 de la vente Fesch, lequel fut adjugé à 103 écus romains. (*Note de l'édit.*)

demeurer dans la maison Santi, exigeant toutefois un dédommagement pécuniaire; mais son beau-frère, le prêtre don Bartolomeo, ne consentait pas même à lui accorder ce qui lui revenait de droit. Il fallut en référer à la décision du Tribunal clérical [1].

Dans ces tristes circonstances, l'oncle Simone Ciarla fut obligé de s'entendre avec le tuteur Bartolomeo, pour confier Raphaël à quelque peintre éminent qui pût le perfectionner.

Urbin étant alors, à cause de la considération dont jouissait son prince, en rapport avec toutes les grandes villes d'Italie, on débattit beaucoup sans doute sur le choix de la ville et du maître. Andrea Mantegna avait été très-estimé de Giovanni; Francesco Francia de Bologne était recommandé par Timoteo Viti; à Venise, Giovanni Bellini avait fondé une école florissante; de Milan, on apprenait des merveilles du grand Léonard [2]. Mais, dans le voisinage, à Pérouse, il y avait aussi un artiste que le père de Raphaël avait déjà distingué [3], et qui séduisait tout le monde par la céleste langueur de ses créations. C'était Pietro Vannucci, de Città della Pieve, près Pérouse.

[1] Voyez à l'*Appendice*, I, article Bernardina.

[2] A ce moment, où il s'agissait de choisir, parmi tous ces peintres illustres, un maître pour Raphaël, vers 1495 à peu près, Mantegna et Giovanni Bellini étaient déjà vieux, l'un ayant soixante-quatre ans, l'autre soixante-neuf; Francia avait environ quarante-cinq ans, et Léonard quarante-trois. (*Note de l'éditeur.*)

[3] Dans le passage suivant de la Chronique rimée :

Due giovin' par d' etate e par d'amori
Lionardo da Vinci e'l Perusino
Pier della Pieve, che son' divin pittori.

Il résulte aussi de ce passage que Pietro s'était déjà établi à Pérouse avant 1495. Annibale Mariotti et d'autres fixent cette année-là comme celle de son établissement dans cette ville, parce qu'il fut chargé, le 8 mars 1495, d'y peindre pour l'église des Bénédictins un tableau d'autel, l'Ascension du Christ, et que, les années précédentes, il avait été occupé, en 1493 à l'église San Domenico de Fiesole, en 1494 à l'église des Augustins de Crémone. Mais n'avait-il pas pu envoyer de Pérouse ces tableaux, comme il fit quelquefois pour d'autres peintures ?

Il eut la bonne fortune d'être choisi pour le guide de ce prédestiné, qui bientôt s'empara des inspirations de son maître, les transforma, et les éleva à une hauteur que le maître lui-même n'avait pas pressentie.

Si nous avions un livre-journal de Pietro Perugino, pareil à celui du Francia, où sont indiquées, à côté de ses affaires de famille, l'entrée et la sortie de ses aides et élèves, nous saurions avec certitude l'année dans laquelle Raphaël entra chez son maître.

Il est probable que ce fut en 1495.

Le Pérugin était alors à l'apogée de sa gloire, conquise principalement par ses ouvrages exécutés à cette époque; car les fortes études qu'il avait faites à Florence avaient ajouté des qualités nouvelles à son sentiment si profond, à son coloris si chaud et si énergique [1]. Tant qu'il sut allier avec une correc-

[1] Il faut citer parmi ces ouvrages principaux du Pérugin : la belle Madone, de forme ronde, avec des saintes et des anges, achetée à la vente du roi Guillaume des Pays-Bas pour le musée du Louvre *; — le tableau d'autel, aujourd'hui dans l'église San Giovanni la Calza à Florence, représentant le Christ en croix, avec la Madeleine agenouillée, saint Jérôme, saint François, saint Jean-Baptiste et le bienheureux Giovanni Colombini; — un tableau non moins précieux, daté 1495, et tout à fait dans la manière originale du maître : le Christ mort, pleuré par ses disciples et par les saintes femmes ; il a passé dernièrement de l'Académie de Florence au palais Pitti ; — le magnifique tableau d'autel (même date), l'Ascension du Christ, autrefois à San Pietro Maggiore à Pérouse, actuellement au musée de Lyon ; Vasari le signale comme le plus beau tableau à l'huile du maître. La galerie du Belvédère, à Vienne, possède aussi deux Madones très-remarquables, la plus grande, datée 1493. Le roi de Bavière a également acquis un superbe Pérugin provenant de la chapelle Nasi dans l'église San Spirito à Florence, et qui représente la Vierge apparaissant à saint Bernard. Enfin, nous mentionnerons encore un tableau d'autel de même mérite dans l'église Santa Maria Nuova à Fano. Il est daté 1497 et représente une Vierge entourée de six saints.

* N° 442 du Catalogue des Écoles d'Italie au musée du Louvre, édit. de 1855. Il avait passé, en 1825, dans la vente Laperière. A la vente du roi de Hollande, en août 1850, il a été payé 23,500 florins (53,502 francs avec les frais). (*Note de l'éditeur.*)

tion sévère cette expression de ravissement mystique, ce caractère particulier de l'école ombrienne dont le vieux Niccolò Alunno avait été un des premiers initiateurs, il conserva sa renommée; mais bientôt, lorsque ses productions et celles de son école trahirent une manière prétentieuse, dégénérée, hâtive, elles furent rudement fustigées par Michel-Ange.

Les belles qualités du Pérugin dans ses premiers temps lui avaient valu une des écoles les plus nombreuses de l'Italie, et quand Raphaël arriva dans cet atelier, il y fut entouré de compagnons dont plusieurs avaient un talent très-distingué[1]. Il y fit la connaissance d'Andrea di Luigi d'Assise, surnommé l'Ingegno, artiste déjà mûr, qui avait exécuté des fresques remarquables à Rome, à Orvieto et dans sa ville natale; de Bernardino di Betto, de Pérouse, surnommé le Pinturicchio, qui, dans sa jeunesse, avait beaucoup travaillé avec Pérugin; le Pinturicchio s'attacha Raphaël et s'en servit souvent.

Parmi les élèves nés à Pérouse, étaient encore Giambattista Caporali, Sinibaldo Ibi, et Eusebio di San Giorgio qui, dans ses ouvrages postérieurs, s'efforça de suivre la marche ascendante de l'art, et s'inspira de Raphaël et du Vinci, comme le prouve son tableau d'autel, de 1512, dans l'église des Franciscains, à Matelica.

Gian Niccolò Manni, auteur des peintures à la voûte de la chapelle de la salle des Changeurs (cappella del Cambio), à Pérouse, était originaire de Città della Pieve, lieu de naissance de Pérugin.

Rocco Zoppo, Baccio Uberti et son frère Francesco, surnommé il Bacchiacca, étaient venus de Florence.

Parmi les plus faibles en talent, on peut ranger Gerino da Pistoja, qui travailla beaucoup avec le Pinturicchio; Pietro da Monte Varchi, Tiberio d'Assise et autres. Mais, en revanche,

[1] L'*Appendice*, V, contient des renseignements plus précis sur quelques ouvrages de l'école ombrienne et de l'école de Pérugin.

l'Espagnol Giovanni, surnommé le Spagna, était un artiste supérieur, et ses ouvrages dans l'église des Franciscains à Assise et à Spoleto, où il avait fixé sa demeure, exciteront toujours l'admiration.

Un ami particulier de Raphaël, et du même âge que lui, était Domenico di Paris Alfani, de Pérouse.

Domenico cherchait à suivre les progrès de Raphaël, et lui empruntait même des compositions pour ses propres tableaux. Ce fait ressort de la Sainte Famille de l'église des Carmélites, à Pérouse, et de l'admirable Madone avec deux saints à ses côtés, datée 1518, à l'église San Gregorio della Sapienza Vecchia, aussi à Pérouse.

Raphaël se lia encore, vers 1502, avec l'aimable et habile Gaudenzio Ferrari, de Valduggia. Leur amitié devint si étroite, que Gaudenzio accompagna Raphaël à Rome, et, sauf de rares intervalles, il resta son inséparable compagnon.

Il n'est pas certain que Lattanzio Pagani della Marca ait commencé dès lors à imiter Raphaël; mais Girolamo Genga, d'Urbin, après avoir travaillé sous Luca Signorelli dans la cathédrale d'Orvieto, étant venu passer trois années chez le Pérugin, eut pour Raphaël une inclination et un dévouement sans bornes.

On peut désigner comme un des premiers ouvrages de Raphaël, dans l'école du Pérugin, l'enfant Jésus caressant le petit saint Jean-Baptiste, composition extraite d'une composition plus grande, représentant la Famille de sainte Anne, que son maître peignit pour un autel de l'église Santa Maria de' Fossi à Pérouse. Le tableau du Pérugin, actuellement au musée de Marseille, montre la Vierge assise sur les genoux de sainte Anne entourée des saints Joseph et Joachim, des saintes Cleopha et Salomé, et de six enfants de la sainte famille [1]. La petite

[1] La belle esquisse originale du Pérugin pour ces enfants, dessinée soigneusement à la plume, se trouve dans la collection de dessins de Florence.

copie partielle, où Raphaël imita parfaitement le style pérugi-nesque, est peinte à la détrempe sur fond d'or, sans doute comme exercice de pinceau. On la voit aujourd'hui dans la sacristie de l'église San Pietro Maggiore, à Pérouse[1].

D'autres études de Raphaël d'après son maître, nommément des dessins à la plume d'après les tableaux des prophètes David et Isaïe, et un Saint Sébastien, sont conservés dans le Livre de croquis, de l'Académie de Venise[1].

Un des premiers dessins de sa propre invention représente un Saint Martin à cheval. Plus tard, le Pérugin dessina à la plume, sur le verso de cette feuille, un Baptême du Christ, qui lui fut commandé en 1502 pour l'église des Augustins à Pérouse[2].

Raphaël eut bientôt acquis une facilité merveilleuse, et il montrait de si heureuses dispositions, que Pérugin se mit à l'employer dans ses propres ouvrages. L'assistance de Raphaël est surtout notable dans une Résurrection du Christ, destinée à l'église des Franciscains à Pérouse, et qui est aujourd'hui au Vatican. Il est même probable que le Pérugin lui en abandonna l'entière exécution; car les études pour les deux gardiens endormis et pour les deux gardiens qui s'enfuient se trouvent, de la main de Raphaël lui-même, dans la collection d'Oxford. Le Christ du tableau, quoique dessiné avec beaucoup de délicatesse, manque cependant d'une véritable science anatomique et montre beaucoup moins la pratique du maître que celle de l'élève, tel qu'il était alors. Le plus âgé des gardiens a les traits de Pérugin, le plus jeune a les traits de Raphaël; c'est, suivant nous, la plus ancienne preuve de l'intimité qui unissait le maître et le disciple.

Raphaël semble aussi avoir travaillé au tableau d'autel, composé de six parties, que le Pérugin exécuta pour la maison des

[1] Voyez notre Catalogue des dessins, nos 6, 7, 43 et 44.

[2] Cet intéressant dessin, provenant de la maison Baglioni, se trouve aujourd'hui au *Staedelsche Institut* à Francfort-sur-Mein.

Chartreux, près Pavie. Dans la composition centrale, la Vierge est agenouillée en adoration devant Jésus, qu'un ange lui présente; en haut, un chœur de trois anges debout et chantant.

Sous la domination française, ce tableau central et les archanges Michel et Raphaël avec le jeune Tobie, formant les deux côtés, passèrent chez le duc Melzi à Milan[1]. Mais le champ supérieur, Dieu le Père, entouré de chérubins, orne toujours l'ancien autel de la Chartreuse. Nous ne savons ce que sont devenus les deux autres morceaux plus petits, qui représentaient ensemble l'Annonciation.

L'esprit raphaélesque brille dans tout cet ouvrage, et l'étude de la nature y est très-sensible. On a voulu en inférer que Raphaël y est pour beaucoup, d'autant qu'un dessin de lui, d'après nature, pour l'archange Raphaël avec le jeune Tobie, fait partie de la collection d'Oxford. Néanmoins ces peintures sont tellement belles, que si Raphaël y a collaboré, ce ne pourrait être que vers 1503; car ses tableaux de Città di Castello, antérieurs à cette date, sont bien inférieurs aux tableaux de la Chartreuse.

De nouvelles discordes dans sa famille vinrent le déranger au milieu de ces études si actives et si fécondes. Il retourna donc à Urbin en 1499[2], afin d'accommoder lui-même ces différends, et il eut le bonheur d'y réussir. Il accorda à sa belle-mère, pour la petite Elisabetta, les frais de subsistance pendant deux années et 26 florins en argent.

Rien ne prouve que pendant son séjour à Urbin il y ait reçu des commandes. Du reste, la cour et les habitants se trouvaient

[1] Le duc de Melzi les a vendus, en 1857, à la National Gallery de Londres.

[2] Dans le traité d'accommodement de 1499, il est dit que « Bernardina convint avec dom Bartolomeo *et Raphaël*... etc., » tandis que le traité définitif de 1500 porte : « Do. Bartolomeo stipulanti pro se et *nomine Raphaelis*, fil. dicti Joannis.... etc. » Ces documents nous autorisent à conclure, avec Pungileoni, que Raphaël alla en 1499 à Urbin. — Voyez l'*Appendice*, I, article Bernardina Parte.

en grande pénurie à ce moment-là, vu l'immense rançon qu'il fallut payer pour délivrer le prince captif[1].

Mais, d'après un renseignement que donne Lanzi, Raphaël eut, dès 1500, la joie d'obtenir quelques commandes à Città di Castello, où il se rendit, de Pérouse, en compagnie de quelques-uns de ses condisciples, leur maître étant alors à Florence pour affaires[2]. Quoi qu'il en soit de ces détails, toujours est-il que la bannière exécutée pour l'église de la Trinità, de Città di Castello, et le Christ en croix, de l'ancienne galerie du cardinal Fesch, ont été des premiers ouvrages de Raphaël.

La bannière est peinte à la colle, sur deux toiles sans préparation. Le sujet n'est pas le même sur l'un et sur l'autre côté; on les a disjoints et ils sont actuellement suspendus à part. L'un représente la Sainte Trinité; l'autre, la Création de l'homme.

La Trinité est tout à fait traitée selon la manière traditionnelle, pratiquée dans l'atelier du Pérugin : Dieu le Père, assis sur un nuage au centre d'une gloire, tient devant lui un Christ en croix, et le Saint-Esprit, symbolisé en colombe, plane entre les deux figures. Au pied de la croix sont agenouillés, conformément aux exigences de la commande, saint Sébastien, vêtu, tenant une flèche, et saint Roch, tous deux levant les regards vers Dieu pour le supplier d'écarter du pays la peste et les épidémies. Toutes ces figures rappellent le Pérugin, tandis que deux petites têtes d'anges dans le coin du haut, et le paysage du fond, rappellent complétement le style de Giovanni.

Dans la Création de l'homme, Raphaël se montre bien plus original. Adam est endormi par terre, près d'un pan de rocher qui projette une ombre mystérieuse. Sur cette ombre se détache

[1] Voyez B. Baldi : *Della vita e de' fatti di Guidobaldo I da Montefeltro duca d'Urbino*, Milano, 1821.

[2] Cette indication de Lanzi pourrait cependant aussi se rapporter au second voyage de Raphaël à Città di Castello, quand il y peignit le *Sposalizio*; car Vasari cite ce tableau en même temps que les autres mentionnés ici, quoique, certainement, il ait été fait plusieurs années après.

en lumière l'Éternel, s'approchant pour former Ève. Deux anges en adoration effleurent à peine du pied les nuages qui les portent. Ces figures d'anges sont toutes péruginesques : conception, couleur, exécution.

Chaque sujet est gracieusement encadré d'un ornement à méandres et à palmettes, sur fond bleu d'azur. Dans la bordure du manteau du Père Éternel est un R, très-visible.

Le Christ en croix fut exécuté pour la chapelle de la famille Gavri ou Gavari, dans l'église des Dominicains. Autour du Christ, la Vierge, saint Jean, sainte Madeleine et saint Jérôme. Au premier coup d'œil, on croirait voir un tableau du Pérugin. Cependant le ton et le dessin y sont plus faibles que chez ce maître, tandis que les expressions des têtes y sont plus fines et plus spirituelles. Signé : RAPHAEL. VRBINAS. P.[1].

Ces peintures ayant attiré l'attention valurent à Raphaël la commande d'un tableau plus important pour l'église des Augustins dans la même ville : le Couronnement céleste du saint ermite Nicolas de Tolentino, célèbre par ses miracles. D'après Lanzi et selon l'esquisse de la collection Wicar à Lille[2], on voyait à la partie supérieure Dieu le Père, entouré de têtes de séraphins ; à ses côtés, la Vierge et saint Augustin ; toutes figures à mi-corps dans des nuages, et tenant ensemble une couronne au-dessus de la tête de l'ermite. Celui-ci, un crucifix à la main, foulait un démon étendu à ses pieds ; quatre anges,

[1] Ce tableau avait été acheté par le cardinal Fesch à Rome*; il est maintenant dans la galerie de lord Ward, à Londres.

[2] Wicar, qui était peintre, élève de David, avait séjourné longtemps en Italie, et y avait recueilli une grande quantité de dessins de maîtres. Il est mort en 1834 et a légué toute sa collection à Lille, sa ville natale. Voyez, sur cette collection, le tome II de l'ouvrage de M. Passavant. (*Note de l'éditeur.*)

* Il a été payé 10,000 écus romains à la vente du cardinal, en 1845, soit environ 55,000 francs avec les frais. Il a fait partie de l'Exhibition de Manchester. Voir *Trésors d'art exposés à Manchester en* 1857, etc. ; par W. Burger. Paris. 1857, p. 52. (*Note de l'éditeur.*)

en deux groupes, l'entouraient, portant des banderoles de parchemin, sur lesquelles étaient écrites ses louanges.

Pendant près de trois siècles, ce tableau orna l'église des Augustins. Mais l'église ayant été presque détruite par un tremblement de terre, les moines, désireux de la restaurer, vendirent le Raphaël, assez endommagé, au pape Pie VI, en 1789, moyennant une somme considérable. Le tableau fut coupé en plusieurs morceaux qu'on suspendit dans une chambre du Vatican ; ils ont disparu lors de l'invasion française.

Ces travaux terminés, le jeune artiste retourna à Pérouse et y fit divers tableaux, de grande et de petite dimension. Tous portent encore l'empreinte de l'école du Pérugin, et quelquefois reproduisent des figures du maître, probablement parce qu'ils étaient exécutés pour lui. Lors même que Raphaël, à cette époque, peignait ses propres compositions, elles ne se différencient guère de celles du Pérugin que par un sentiment plus spirituel, une plus délicate observation de la nature, et une légère teinte de son individualité qui commençait à percer.

Au nombre des petits tableaux de ce genre nous comptons deux volets pour une Madone du Pérugin, perdue aujourd'hui. Ils représentent une Sainte Catherine et une Sainte Marie Madeleine. Réunis dans un seul cadre, ils faisaient partie de la riche collection du chevalier V. Camuccini, à Rome.

C'est certainement aussi d'après un motif de son maître, que Raphaël a exécuté la Madone appartenant à la comtesse Anna Alfani, à Pérouse. Seulement il ajouta, selon la méthode de son père Giovanni, deux charmantes têtes de chérubins dans les coins supérieurs. La délicatesse de la touche, le sentiment qui anime les têtes, font reconnaître aussitôt Raphaël, dont les lettres initiales R. D. V. se trouvent d'ailleurs sur la bordure du vêtement de la Vierge, à la poitrine.

Le musée de Berlin possède aussi une Madone du même temps, et pour laquelle Raphaël s'est incontestablement servi d'une

esquisse de Pérugin, conservée dans la collection Albertine, à Vienne. Ce précieux petit tableau, d'une exécution très-soignée, montre la Vierge contemplant Jésus assis sur un coussin qu'elle a sur les genoux. A ses côtés, saint Jérôme et saint François, debout, en adoration. Les figures sont à mi-corps.

Une autre petite Madone, également au musée de Berlin, nous paraît être de l'époque où Raphaël peignit le Christ en croix pour l'église des Dominicains à Città di Castello. Elle provient de la collection Solly.

Suivant Canale, il se serait trouvé, dans la succession du cardinal Borgia, une lettre de Raphaël, écrite en ce temps-là, et adressée à un ami. Le jeune peintre d'Urbin y témoigne sa joie « d'une commande qu'il aurait reçue de madonna Maddalena degli Oddi, et de ce que cette dame, ayant grande influence, pouvait encore lui procurer beaucoup d'autres travaux. »

Ce passage de la lettre se rapporte, sans aucun doute, au grand tableau d'autel, le Couronnement de la Vierge, autrefois à l'église des Franciscains à Pérouse. Car on doit croire que cette commande eut lieu avant que la famille degli Oddi, régnante à Pérouse, fût dépossédée par Giovanni Paolo Baglione; ce qui arriva immédiatement après la mort du pape Alexandre VI, le 17 août 1503 [1].

Le Couronnement de la Vierge est encore composé et exécuté dans le style traditionnel de l'école ombrienne, à ce point qu'il est difficile de le distinguer des œuvres du Pérugin.

Vasari faisait déjà la même remarque, disant qu'il fallait « un œil très-exercé » pour ne pas s'y tromper. Cependant les douze apôtres qui entourent le tombeau de la Vierge, plein de fleurs, ont des attitudes plus mouvementées, une vie plus chaleureuse, que les figures habituelles du Pérugin. Les quatre anges faisant de la musique près du Christ et de la Vierge, portent surtout

[1] Voyez B. Baldi : *Della vita e de' fatti di Guidobaldo I da Montefeltro, duca d'Urbino*, II, p. 120.

l'empreinte raphaélesque. La progression de ce génie de vingt ans est évidente.

Du musée Napoléon, ce tableau retourna en Italie, et fut placé au Vatican, avec sa *predella* [1] qui représente, en trois champs, l'Annonciation, la Présentation au temple, et l'Adoration des mages. Ce sont de gracieuses petites compositions, séparées par de petits grotesques fantastiques, rouges sur fond noir.

En même temps que le Couronnement de la Vierge, Raphaël peignait, pour le comte Staffa, une ravissante petite Madone, que tous les amis des arts qui visitent Pérouse admirent chez le comte connétable della Staffa. La mère du Sauveur, figure d'une douceur virginale, se promène en un paysage printanier où les arbres n'ont pas encore de feuilles, où les montagnes du lointain sont encore couvertes de neige. Elle va, pensive, lisant dans un petit livre, dans lequel regarde attentivement aussi l'enfant Jésus qu'elle tient sur ses bras. Impossible de rien voir de plus charmant et de plus exquis. Tout démontre que Raphaël s'est consacré à cette œuvre avec une passion particulière.

Un autre petit tableau de la même époque, non moins attachant, et traité avec une égale sollicitude, représente un Jeune chevalier, couché et endormi au pied d'un laurier. Deux femmes, figures allégoriques des nobles ambitions et des joies de la vie, lui apparaissent et lui offrent, l'une la gloire, l'autre les plaisirs. Cela fait songer à Raphaël lui-même. Certainement ce sujet lui a été inspiré par les luttes qui, durant cette période de sa belle existence, ont dû tourmenter son âme.

A la droite du chevalier, l'une des deux femmes, douce et grave, vêtue d'un costume violet et pourpre, lui présente un livre et une épée, comme pour l'engager soit à l'étude, soit au combat; derrière elle s'élève une roche escarpée. Mais à

[1] Les Italiens appellent *predella* les petites compositions qui, habituellement en ce temps-là, accompagnaient le sujet principal et étaient placées au-dessous du grand tableau. *Note de l'éditeur.*

gauche, l'autre femme, couverte de draperies chatoyantes et de pierreries, offre au jeune homme une fleur, comme pour l'inviter aux jouissances de la vie ; derrière elle, dans un riche paysage, on voit une ville au bord d'un fleuve. Lui cependant, couché sur son bouclier, semble profondément ému de ce rêve, et se décide sans doute pour la vraie gloire, comme semble l'indiquer le laurier qui ombrage sa tête. Ce délicieux tableau [1], autrefois à la galerie Borghèse, est passé à la National Gallery de Londres [2], avec l'esquisse originale à la plume.

[1] Gravé dans notre édition allemande, par Ludwig Gruner.

[2] N° 213 du nouveau Catalogue de la National Gallery (1857). Voici comment le Catalogue décrit ce tableau :

« *La Vision d'un Chevalier*. Au premier plan, un chevalier armé dort, sur son bouclier, au pied d'un laurier. A gauche est une femme tenant *une épée* et *un livre*. Au côté opposé est une autre jeune femme tenant une petite branche de myrte en fleur. Le fond est un paysage varié. Immédiatement au-dessous de la peinture est le dessin original, à la plume, d'après lequel elle a été exécutée. »

M. Louis Viardot, dans ses *Musées d'Angleterre*, édition de 1855, p. 12, en donne la description suivante :

« Le troisième échantillon de Raphaël (à la National Gallery) est une œuvre en deux parties, peinture et dessin, qu'un seul cadre renferme toutes deux. Le dessin est un petit carton qui fut ensuite (comme on le voit aux trous d'épingles piqués le long des contours) décalqué sur la *tavola*. Il représente le *Songe de saint George*. Dans un paysage, le guerrier dort, étendu par terre, la tête sur son écu; deux jeunes femmes symboliques veillent debout, lui présentant l'une *un miroir*, l'autre un bouquet de fleurs. Ce sont trois figurines d'un demi-pied. Il est fort difficile de reconnaître, à travers la glace qui la couvre et la dénature, si cette peinture est bien de Raphaël; mais le dessin porte l'empreinte évidente de sa main. C'est sa manière, c'est son génie. Cependant, tout charmants, tout incontestables que puissent être ce *Saint George*... et la *Sainte Catherine*, ils ne peuvent donner qu'une idée bien insuffisante, bien imparfaite, du génie précoce et sublime... etc. »

Le Catalogue de la National Gallery et M. Passavant, dans sa description ci-dessus, s'accordent sur le *livre* et l'*épée*, qu'une des deux femmes présente au chevalier; cependant, si de très-récents souvenirs ne nous trompent point, c'est un *miroir*, comme le dit M. Viardot, et non point une *épée* ni un *livre*, que cette femme, debout à gauche, tient dans sa main. Avec le miroir, l'allégorie du tableau pourrait être interprétée ainsi : Con-

Toujours de la même époque est un portrait d'un jeune homme[1], à l'expression ingénue, et regardant le spectateur. Sur la boucle de métal qui joint le vêtement près du cou, on lit le nom de Raphaël.

C'est aussi vers ce temps-là que Raphaël fit une predella, avec différents petits sujets, pour un tableau d'autel, représentant la Naissance de la Vierge, que le Pinturicchio exécuta dans la chapelle Piccolomini, de l'église des Franciscains, à Sienne. Ces peintures ont été détruites par l'incendie de l'église en 1655[2].

Lorsque le Pinturicchio fut chargé[3] de peindre, pour la *libreria* (bibliothèque) de la cathédrale de Sienne, dix sujets tirés de la vie d'Æneas Sylvius Piccolomini[4], devenu pape sous le nom de Pie II, Raphaël lui fut encore d'un grand secours. Pinturicchio, se sentant faible d'invention et de composition,

nais-toi toi-même (*Nosce te ipsum*, γνωθι σεαυτον), et tu triompheras. (*Note de l'éditeur.*)

[1] Galerie royale de Kensington.

[2] *Lettere sulla pitt., scul. et arch.*, VI, p. 393. Le tableau de la chapelle Piccolomini fut découvert le 8 novembre 1504, selon Tizio. — Voyez Vasari, édit. de Sienne, IV, p. 259.

[3] Ce fut le cardinal Francesco Piccolomini, plus tard Pie III, qui commanda ces travaux au Pinturicchio pour la bibliothèque des livres de chœur (*libreria*), qu'il avait fait bâtir près de la cathédrale en 1494.

[4] Voici les dix sujets : 1° Départ du jeune Æneas Sylvius avec le cardinal Domenico da Capranica pour le concile de Bâle. — 2° Æneas Sylvius prononçant son discours devant Joachim Ier, roi d'Écosse. — 3° L'empereur Friedrich III le couronne de lauriers. — 4° Le pape Eugène IV le nomme son légat. — 5° Le Mariage de l'empereur Friedrich III avec Léonore de Portugal. — 6° Le pape Caliste III le nomme cardinal. — 7° Son Élévation à la tiare. — 8° Pie II au concile de Mantoue. — 9° La Béatification de Catharina de Sienne. — 10° Préparatifs de départ de la flotte à Ancône contre les Turcs.

Tous ces sujets ont été médiocrement gravés par Raimondo Faucci, 1770-1771, in-fol. Ils furent mieux reproduits, d'après des dessins de Luigi Boschi, par Lasinio le fils, dans son ouvrage : *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena*, Firenze, per Nicolò Pagni, 1825, grand in-fol.

décida son jeune ami à lui faire des esquisses pour ses fresques. Deux de ces dessins de Raphaël ont été conservés jusqu'à nous[1]. Les costumes, traités avec un art plein de grandeur, de choix et de goût, sont naturellement ceux de la fin du quinzième siècle.

Les tableaux ne reproduisent pas tout à fait les dessins ; on y remarque en certaines parties des changements désavantageux : une surabondance d'ornements, et plusieurs figures-portraits, inutiles à l'action ; ce qui prouve clairement que Raphaël n'est pour rien dans les cartons, ni dans l'exécution de la peinture. Il n'a jamais, d'ailleurs, exécuté d'ouvrages de quelque importance à Sienne, et le manuscrit de Sigismondo Tizio sur l'Histoire de Sienne, écrit de 1527 à 1550, où sont mentionnés explicitement les peintres qui travaillèrent autrefois dans cette ville, ne dit mot d'une coopération quelconque de Raphaël au tableau du Pinturicchio[2].

Cependant Raphaël resta quelque temps à Sienne, et le groupe antique des Trois Grâces, ornant la libreria de la cathédrale,

[1] Le premier dessin de cette suite (Æneas partant pour Bâle, etc.), avec inscription de la main même de Raphaël, est à la galerie de Florence. L'autre, cinquième de la suite (Rencontre de Friedrich III et de Léonore, etc.), aussi avec inscription de la main de Raphaël, est dans la maison Baldeschi à Pérouse. — Quand Vasari parle de dessins et de cartons que Raphaël aurait faits pour ces peintures, cela doit se rapporter aux grands dessins et aux petites esquisses, dont quelques-uns existent encore.

[2] Ce silence de Tizio, et aussi la roideur de la fresque du Couronnement de Pie III à la cathédrale de Sienne, réfutent suffisamment les écrivains qui ont avancé que Raphaël avait pris part à cette peinture.

Comme renseignement de date, nous mentionnerons que la récente découverte du contrat entre le cardinal Francesco Piccolomini et le Pinturicchio (29 juin 1502), et l'à-compte donné au peintre le 18 janvier 1509 par les héritiers d'Andrea Piccolomini, lèvent tous les doutes sur l'époque de l'exécution des célèbres peintures à la libreria de la cathédrale de Sienne.

Le testament du pape Pie III, lorsqu'il était encore cardinal, contient aussi un article qui se rapporte à ces peintures; en voici l'extrait : « Item, quia magistro Bernardino pictori perusino, vocato il Pinturicchio, locavimus

se trouve dessiné dans son précieux Livre de croquis (à l'Académie de Venise).

Sorti de l'atelier du Pérugin, Raphaël, au commencement de 1504, peignit à Città di Castello, pour l'église des Franciscains, le Mariage de la Vierge, connu sous le nom de *Sposalizio* (aujourd'hui à Milan). On peut supposer que les moines, imitant en cela les Grecs de l'antiquité, qui consacraient les chefs-d'œuvre de l'art en types invariables de l'image de leurs dieux, demandèrent à Raphaël un tableau analogue au célèbre Sposalizio du Pérugin, exécuté en 1495 pour la cathédrale de Pérouse. Ou bien Raphaël, séduit par la perfection de cet ouvrage, aura cru devoir l'imiter. Quoi qu'il en soit, il emprunta

depingendam historiam sanctæ memoriæ Domini Pii in libreriâ nostrâ cum pactis et conditionibus, ut in quâdam cedulâ manu nostrâ et suâ subscriptâ continetur, et voluimus, quod si, nobis decedentibus, non fuerit perfecta, hæredes nostri curam perficiendi et satisfaciendi suscipiant juxtà nostram voluntatem in dictâ cedulâ expressam.» — Pie III, qui devint pape le 22 septembre 1503, mourut le 18 octobre suivant.

Nous signalerons encore ici une ancienne tradition d'après laquelle le portrait de Raphaël se trouverait dans ces peintures. Il est singulier qu'on ait toujours cru le reconnaître là où toutes les probabilités étaient contraires. Longtemps on s'est imaginé le voir dans le jeune Æneas Sylvius du premier tableau, comme si un peintre se hasarderait à se reproduire soi-même dans la figure principale. Le traducteur de Quatremère de Quincy, F. Longhena, croit reconnaître Raphaël, alors âgé de vingt ans au moins, dans le petit page, âgé d'environ douze ans, qui tient la barrette du doge Christoforo Moro. Ce page n'a, d'ailleurs, rien d'assez caractéristique pour autoriser à penser que ce soit un portrait quelconque. D'autres, comme Rehberg et Pungileoni, ont voulu découvrir Raphaël parmi les nombreux portraits d'hommes célèbres, dans le tableau du Couronnement de Pie III. Mais toutes ces suppositions sont dénuées de vérité. Le baron de Rumohr est le premier qui ait, avec raison, indiqué comme étant le portrait de Raphaël la figure juvénile à côté du Pinturicchio lui-même dans la Canonisation de sainte Catherine de Sienne. Le Pinturicchio se tient un peu de côté derrière ce jeune homme et semble le considérer avec admiration; cela montre assez que le groupe est de lui. Beau témoignage d'appréciation et de reconnaissance, publiquement accordé à son glorieux condisciple par le Pinturicchio, plus âgé que lui.

en grande partie l'ordonnance générale de son tableau à celui de son maître[1], avec divers changements toutefois : ainsi il plaça en sens opposé le groupe des hommes et des femmes, et au premier plan la figure du briseur de roseau, qui est à l'arrière-plan dans le tableau du Pérugin; enfin il donna une plus belle forme d'architecture au temple du fond. Vasari en loue avec raison la perspective; car Raphaël, durant son séjour chez le Pérugin, avait étudié cette science, qu'il sut toujours employer avec un goût exquis. En somme, le Sposalizio de Raphaël surpasse de beaucoup celui du Pérugin, par la beauté des formes et des expressions, sans qu'il soit néanmoins affranchi de l'école péruginesque. Sa date 1504 nous fournit un document précieux, qui constate la marche artistique de Raphaël.

L'existence d'anciennes copies de ce tableau, qui se rencontrent encore dans plusieurs églises des environs, prouvent que, dès son apparition, il fut estimé comme il le mérite.

A Bergame, le comte de Lecchi possède un petit Saint Sébastien à mi-corps, qui est visiblement de la même époque. Le saint est vêtu, et il tient une flèche à la main. Fond de paysage. Cette charmante peinture a toutes les qualités du Sposalizio.

Au cours de ces petits voyages, Raphaël eut le désir de revoir sa ville natale.

Le prince Guidubaldo venait de rentrer dans ses États après avoir éprouvé bien des souffrances et encouru bien des dangers. Le fils naturel du pape Alexandre VI, César Borgia, appelé

[1] Lors de l'invasion des Français en Italie, le tableau du Pérugin fut transporté à Paris, puis donné, en 1804, au musée de Caen, où il est encore, malgré les réclamations des puissances alliées en 1815, et grâce à l'énergique résistance de l'administration municipale. Ce magnifique tableau, un des chefs-d'œuvre du maître, est dans le meilleur état de conservation. Voyez dans l'*Artiste*, année 1838, un curieux article de M. Thoré sur le *Sposalizio* du musée de Caen. (*Note de l'éditeur*.)

il Valentino, l'avait d'abord, sous le masque de l'amitié, dénué de troupes et d'argent; puis, tombant par trahison dans la contrée, il avait cherché à le tuer, comme il avait tué plusieurs autres de ses alliés. Le duc d'Urbin ne dut son salut qu'à une fuite précipitée.

Mais, un an après, le 18 août 1503, le pape étant mort empoisonné, et son fils César ayant failli périr d'une pareille mort, les fidèles habitants du duché d'Urbin se soulevèrent partout, au cri de *Feltro*, chassèrent les troupes et les partisans du Valentino, et, dans ce même mois, ils acclamèrent le retour de leur prince légitime.

Après les vingt-six jours du gouvernement de Pie III, et quand Giuliano della Rovere fut pape, sous le nom de Jules II, Guidubaldo fut mandé à Rome et créé *gonfaloniere di Santa Chiesa*. Mais on stipula, em même temps, que Francesco Maria della Rovere, neveu du pape et du duc, serait reconnu prince héritier du duché d'Urbin. Cette inauguration solennelle du prince della Rovere, et la remise à Guidubaldo du bâton de général (*bastone del generalato*), en présence d'une foule de nobles personnages, eut lieu à la cathédrale d'Urbin, précisément en 1504, au moment où Raphaël venait de placer son tableau d'autel à Città di Castello.

Sensible à l'élévation de son prince, le jeune artiste voulut donc montrer par sa présence qu'il s'associait aussi à la joie générale.

Le duc l'accueillit avec bonté; mais, malgré son envie de l'employer dignement, ses moyens pécuniaires à cette époque ne lui permirent pas de fortes dépenses en œuvres d'art. Raphaël lui fit cependant quelques petits tableaux, et, en première ligne, le Christ aux Oliviers[1], dont Vasari parle comme étant « d'un

[1] Ce tableau, acquis par M. W. Fuller Maitland à la vente Coningham en 1849, a fait partie de l'Exhibition de Manchester. Voir *Trésors d'art*, par W. Burger, Paris, 1857, p. 55. (*Note de l'éditeur.*)

fini tel, que la miniature ne saurait aller au delà. » Les trois apôtres endormis sont couchés en avant, au pied de la colline sur laquelle est agenouillé le Christ en prière, pendant que l'ange lui présente le calice de douleur.

Ici encore Raphaël a emprunté sa composition au Pérugin ; mais, de même que pour le Sposalizio, il l'a transformée en de plus belles lignes, et il a développé dans l'expression du Christ et des apôtres un sentiment supérieur à celui de son maître.

Il a moins bien réussi à donner aux autres figures le caractère grossier et pervers qui leur convient. Les archers armés qu'on aperçoit au second plan, Judas Iscariote lui-même, ont des physionomies honnêtes et agréables, et celui-ci ne dénote en rien sa traîtrise. Le sombre abîme des esprits démoniaques était encore impénétrable au jeune Raphaël, et dans son âme candide le monde n'avait encore que de purs reflets.

Le petit Saint George [1] et le petit Saint Michel, du Louvre, datent de ce même séjour à Urbin.

Saint George, couvert de son armure et monté sur un cheval blanc, s'élance vers le dragon contre lequel il a déjà brisé sa lance, et il va le percer de son épée. Au fond d'un paysage rocheux, on voit une petite figure de femme qui s'enfuit [2].

[1] Paolo Lomazzo (liv. I, ch. 8) cite ce Saint George et dit qu'il est peint sur un damier, et que, de son temps, il était à Fontainebleau. Lomazzo fait confusion. C'est le pendant du Saint George, qui est peint sur damier, c'est le Saint Michel, dont il semble parler aussi dans le même passage, à moins cependant qu'il ne s'agisse du grand Saint Michel, du même musée *.

[2] Ce tableau, selon M. Villot, fut exécuté, ainsi que son pendant, pour Guidubaldo de Montefeltro, duc d'Urbin, en 1504. Quoi qu'il en soit, le Saint George a fait partie de la collection de François Ier, tandis que le Saint Michel n'est entré dans la collection du roi qu'après la mort du cardinal Mazarin. (*Note de l'éditeur.*)

* On ne trouve plus de traces de damier sur le panneau, dit M. Villot dans son Catalogue des Écoles d'Italie, édit. de 1855 ; mais il peut bien avoir été effacé ou noirci, à moins que Lomazzo ait confondu le *Saint George* avec le *Saint Michel*, son pendant, sur le revers duquel on apercevait encore des traces de damier, il y a quelque temps, avant qu'on eût mis une épaisse couche de couleur à l'huile sur l'envers du tableau. Ces deux tableaux portent maintenant les nos 380 et 382. (*Note de l'éditeur.*)

Le Saint Michel représente aussi le guerrier chrétien, attaquant le mal, avec l'assistance divine. L'archange, resplendissant de jeunesse et de beauté, combat victorieusement le monstre qui l'enveloppe. D'autres monstres plus petits, cachés dans les cavités de rochers, regardent avec fureur et avec crainte. Les sujets de l'arrière-plan rappellent différentes scènes de l'*Enfer* du Dante, par exemple la ville de la Colère, que détruisit le feu du ciel (chant VIII). Autour de la ville symbolique rôdent mystérieusement les figures masquées des Hypocrites, couverts de chapes de plomb (chant XXIII)[1]. De l'autre côté, des figures nues représentent les Voleurs, tourmentés et mordus par des serpents (chant XXIV)[2].

[1] Laggiù trovammo una gente dipinta
Che giva intorno assai con lenti passi,
Piangendo, e nel sembiante stanca e vinta.
Egli avean cappe con cappucci bassi
Dinanzi agli occhi, fatte della taglia,
Che per li monaci in Cologna fassi.
Di fuor dorate son, sì ch' egli abbaglia;
Ma dentro tutte piombo, e gravi tanto,
Che Federigo le mettea di paglia.
O in eterno faticoso manto!

[2] Tra questa cruda e tristissima copia
Correvan genti nude e spaventate,
Senza sperar pertugio, o elitropia.
Con serpi le man dietro avean legate.
Quelle ficcavan per li ren la coda
E 'l capo, ed eran dinanzi aggroppate.
Ed ecco ad un, ch' era da nostra proda,
S'avventò un serpente, che 'l trafisse
Là dove 'l collo alle spalle s'annoda.
Nè O sì tosto mai, nè I si scrisse,
Com' ei s'accese ed arse, e cener tutto
Convenne che cascando divenisse:
E poi che fu a terra sì distrutto,
La cener si raccolse, e per se stessa
In quel medesmo ritornò di butto.

Ces deux petits tableaux, traités avec beaucoup de soin, ont toujours le caractère péruginesque et ne s'en distinguent que par un plus haut degré d'imagination et de beauté, par une exécution plus large et plus spirituelle, et par la couleur lumineuse, propre à Raphaël.

Le Livre de croquis, à Venise, contient aussi une Vue (prise du chemin des Capucins et dessinée à la plume) de la ville d'Urbin, avec une partie du château et de l'ancienne cathédrale. Raphaël dessina sans doute cette vue pour emporter et conserver un des souvenirs les plus chers à l'homme, le souvenir du lieu de sa naissance.

C'est pendant ce séjour à Urbin en 1504 qu'il traça, dans le même Livre de croquis, les portraits des philosophes et poëtes anciens, copiés, à ce qu'il semble, de ceux que le duc avait fait peindre dans la salle d'étude du palais.

A la cour d'Urbin, Raphaël fit alors la connaissance de plusieurs personnages de haut rang. Les relations qui s'ensuivirent lui furent très-utiles. Achille de' Grassi, de Bologne, évêque de Pesaro, lui commanda une Annonciation, qui fut exécutée plus tard. Ce commerce journalier avec l'élite de la société contemporaine ne manqua pas surtout d'enrichir et de vivifier son esprit.

Il s'y renseigna aussi sur l'activité artistique des autres villes, et en particulier de Florence, où Léonard venait d'exécuter ses plus célèbres ouvrages, le merveilleux portrait de la belle Mona Lisa, le carton de la Sainte Famille, et son chef-d'œuvre, le carton du Combat de cavaliers pour la défense d'une bannière, à la bataille près Anghiari[1].

[1] Le portrait original de Mona Lisa est au musée de Paris*; le carton de

* Ce célèbre portrait, connu sous le nom de la Joconde, porte maintenant le n° 484 dans le Catalogue des Écoles d'Italie. Le père Dan rapporte, dans son *Trésor des merveilles de Fontainebleau*, que François I[er] acheta 12,000 livres, somme énorme pour le temps, cette peinture, exécutée à Florence vers 1500, pour Francesco del Giocondo, mari de Mona Lisa. Il y a plusieurs copies très-belles de ce portrait, avec des différences, dans les galeries d'Angleterre, d'Espagne, de Russie, etc. Le Catalogue de l'Exhibition de Manchester en mentionne *deux*. Voir sur ces répétitions : *Trésors d'art*, etc.; par W. Burger, p. 36. (*Note de l'éditeur*.)

Ce qu'on rapportait du grand peintre florentin, dont l'élève du Pérugin avait déjà entendu parler souvent, et qu'il avait vu peut-être à Pérouse, lorsque le Vinci, alors au service du Valentino, y vint inspecter les fortifications au commencement de 1503, devait inspirer à Raphaël un vif désir d'aller à Florence. Tout l'y encourageait autour de lui à Urbin, et la sœur du duc, Joanna della Rovere, lui donna même une lettre pour le *gonfaloniere* de Florence, Pietro Soderini. Voici cette lettre :

« Très-magnifique et puissant seigneur, que je dois honorer à l'égal d'un père!

« Celui qui vous présentera cette lettre est Raphaël, peintre d'Urbin, doué d'un beau talent pour son art. Il s'est décidé à demeurer quelque temps à Florence, afin de se perfectionner dans ses études. De même que son père, qui me fut cher, était rempli de bonnes qualités, de même le fils est un jeune homme modeste et de manières distinguées, et pour cela je l'affectionne sous tous les rapports et je souhaite qu'il arrive à la perfection. C'est pourquoi je le recommande, le plus instamment et tant que je puis, à votre seigneurie, avec prière qu'il vous plaise, par amour pour moi, lui accorder en toute occasion aide et protection. Je regarderai comme rendus à moi-même, et comme une agréable preuve d'amitié pour moi, tous services et bontés qu'il recevra de votre seigneurie.

« Celle qui se recommande à vous, et qui s'offre pour tous bons offices en retour.

« JOANNA FELTRA DE RUVERE (*sic*),

« Duchesse de Sora et *prefectissa* de Rome.

« Urbin, 1er octobre 1504[1]. »

la Sainte Famille, à l'Académie de Londres; mais le carton du Combat de cavaliers a été détruit dans les troubles de Florence, et il n'y a plus trace de son exécution en peinture dans la salle du vieux Palais.

[1] Voyez dans l'*Appendice*, VIII, la lettre originale, avec des notes.

Ce premier voyage à Florence va ouvrir à Raphaël une nouvelle vie. La vue des chefs-d'œuvre de l'ancienne école florentine, particulièrement aussi la fréquentation des artistes, dont l'émulation était ardemment provoquée par l'exemple du Vinci et de Michel-Ange, tout dans cette ville va développer son talent.

Le jeune peintre d'Urbin fut très-favorablement accueilli dans plusieurs maisons patriciennes, qui lui demandèrent des tableaux, et, sous de si heureux auspices, il se sentit bientôt complétement impatrié à Florence.

Il y étudia de préférence les œuvres de deux maîtres : Masaccio et Léonard de Vinci.

Masaccio, le premier à Florence, s'était émancipé de la froide imitation du Giotto. Par son entente grandiose de la composition, par le contraste décidé des ombres et des lumières, par son sentiment de la nature, il avait indiqué, plus d'un demi-siècle à l'avance, le chemin que Léonard devait suivre, avec plus de pénétration dans la partie plastique et une science plus profonde.

Les œuvres de ces deux artistes, et celles de tant d'autres génies éclatants qui inauguraient le grand siècle, révélèrent à Raphaël ses sublimes facultés, jusque-là confuses. Éveillé, pour ainsi dire, et surexcité dans ses inspirations, il se lança tout à coup vers la perfection qu'il devait atteindre.

Vasari raconte que Raphaël, avec ses compagnons Ridolfo Ghirlandajo, Aristotile di San Gallo et autres, étudia les peintures dont Masaccio a décoré la chapelle de Brancacci à l'église des Carmélites à Florence. Plusieurs ouvrages de Raphaël confirment cette assertion, par exemple l'Expulsion du Paradis terrestre, aux Loges du Vatican.

L'influence que Léonard exerça sur lui, un peu plus tard cependant, est prouvée aussi par des documents décisifs. La collection de l'université d'Oxford possède une feuille sur

laquelle Raphaël dessina, à côté d'une tête de saint dans son sentiment particulier, une autre tête d'homme, imitation évidente du Vinci; et sur un coin de la même feuille il a esquissé, en très-petit, le groupe des Cavaliers [1], du carton de la Bataille près Anghiari.

Le Livre de croquis (à l'Académie de Venise) offre aussi des imitations de Léonard, entre autres deux têtes d'homme, de profil, dans le genre caricatural du maître florentin [2]. De plus, le même Livre d'esquisses contient cinq feuilles d'études d'enfant, d'après nature, et plusieurs têtes, le tout très-soigneusement dessiné à la plume et modelé ensuite avec du blanc et du noir sur du papier préparé d'un gris perle. Or ce procédé d'exécution fut introduit par Léonard, comme se prêtant surtout à l'étude des formes, et il en usa lui-même presque toujours, ainsi que le prouvent plusieurs de ses études dans la collection de Florence.

Que cependant Raphaël n'ait pas abandonné tout de suite et complétement la manière du Pérugin, c'est très-explicable par un développement graduel. Il ne pouvait pas se dégager, subitement et sans un certain effort, d'un art si attachant d'ailleurs, et qu'il avait cultivé durant toute sa première jeunesse.

C'est aussi ce que Vasari fait remarquer très-judicieuse-

[1] G. Edelinck a fait une gravure de ce groupe, d'après un dessin de Rubens. L'*Etruria Pittrice*, I, tab. XXIX, en a publié une autre gravure, d'après une copie attribuée au Bronzino, laquelle est à Poggio imperiale, ou d'après un dessin de la collection Ruccelai. M. Bergeret *, de Paris, a publié, soi-disant d'après une esquisse originale de Léonard, le même groupe de Cavaliers, avec des additions qui semblent être de fabrique française.

[2] Voyez le fac-simile de Celotti : *Disegni originali di Raffaello*, per la prima volta pubblicati, esistenti nella imperial-regia Accademia delle Arti di Venezia, 1829, in-folio.

* On sait que M. Bergeret avait une prodigieuse adresse pour faire des dessins de maîtres, que les marchands ont vendus souvent comme des originaux. M. Bergeret était plus fier de ce talent-là que de son talent de peintre d'histoire; il aimait à reconnaître malicieusement, dans les collections des amateurs, certains dessins qu'il avait copiés ou même inventés sous des noms illustres. (*Note de l'éditeur.*)

ment : « Quand Raphaël, dit-il, vit les ouvrages du Vinci, il resta tout étonné. Ce style lui plut mieux qu'aucun autre; il l'étudia, et quitta petit à petit, et non sans peine, le style du Pérugin[1]. »

Un des premiers tableaux de Raphaël à Florence est la Vierge dite *del Granduca*. Elle tient toujours à l'école de Pérugin, mais elle est d'un dessin plus étudié et d'un plus haut caractère. La manière hardie, magistrale et lumineuse, dont elle s'enlève sur un fond vigoureux, fait encore valoir le grand aspect de cette figure et la divine expression de la tête. Grâce à toutes ces qualités réunies, cette Vierge produit l'effet d'une apparition surnaturelle, qui élève l'âme. En résumé, c'est un des chefs-d'œuvre du maître.

Cette Madone resta longtemps inconnue, jusqu'au jour où le feu grand-duc Ferdinand de Toscane en eût fait l'acquisition. Il s'y attacha tellement, qu'il l'emporta avec lui dans toutes ses fatales migrations, et c'est de là qu'elle a reçu son nom. Cette inclination, on peut dire cette vénération, est encore plus prononcée chez la grande-duchesse actuelle, qui, après une longue stérilité, ayant donné au pays un héritier présomptif, attribue ce bonheur à ses ardentes prières devant la Madone de Raphaël.

Une autre belle Madone de cette époque a été achetée récemment, pour le musée de Berlin, de la famille Terranuova, qui la

[1] D'après Piacenza, Bottari aurait vu chez Benedetto Luti un portrait de Raphaël, dessiné à la pierre noire, et qu'il croyait de la main du Vinci; il en tirait une preuve de l'amitié particulière qu'aurait eue le vieux maître pour le jeune homme d'Urbin. Ce dessin, qui passa de la collection de William Kent à celle du général W. Guise, et qui est actuellement au Christ Church College (collége de l'Église du Christ), à Oxford, représente probablement, en effet, Raphaël à l'âge d'environ vingt ans; mais il n'a aucun rapport avec l'exécution de Léonard. Il serait plutôt d'un ami de jeunesse ou d'un condisciple de Raphaël. Bottari se trompe encore quand il veut faire croire que le portrait à l'huile, vu de face, attribué au Vinci, dans la galerie de Florence, représente le jeune Raphaël, à qui, en réalité, il ne ressemble point du tout.

possédait depuis qu'elle était sortie des mains de Raphaël. Elle est de forme ronde. La Vierge s'incline vers le petit saint Jean, présentant à Jésus assis sur les genoux de sa mère une banderole avec cette légende : *Ecce Agnus Dei*. De l'autre côté, un troisième enfant, appuyé sur un genou de Marie, lève son doux regard vers Jésus. Un riche paysage ajoute encore beaucoup de charme à cette précieuse peinture.

Il faut compter, parmi les quelques tableaux que Raphaël peignit pendant son premier séjour à Florence, le portrait d'un Jeune homme qui, d'après son costume, a dû appartenir à une famille patricienne. Ce portrait, provenant de la maison Leonardo del Riccio de Florence, est aujourd'hui chez le roi Louis de Bavière.

Après que Raphaël eut passé à Florence une partie des années 1504 et 1505, occupé soit à ses études, soit à ses tableaux, diverses commandes l'obligèrent de retourner à Pérouse. Il paraît qu'il y avait déjà commencé antérieurement un grand tableau d'autel pour les nonnes de Saint Antoine de Padoue; car dans cette peinture on remarque des manières très-différentes : certaines figures, principalement le saint Pierre et le saint Paul, rappellent le Couronnement de la Vierge; les tons vigoureux de quelques draperies rappellent le Sposalizio : tandis que sainte Catherine et sainte Dorothée montrent le nouveau style acquis à Florence. Selon Vasari, les nonnes avaient exigé que l'enfant Jésus, qui donne la bénédiction au petit saint Jean-Baptiste, fût vêtu.

Le tableau principal, surmonté d'un panneau cintré ou lunette, avec le Père Éternel et deux anges, est actuellement au palais, à Naples.

Cinq autres sujets composaient la predella. Les trois plus grands représentaient le Christ aux Oliviers, le Portement de croix, et la Vierge ayant sur ses genoux le Christ mort; les deux plus petits, Saint François et Saint Antoine de Padoue.

Ils sont dispersés aujourd'hui dans différentes galeries d'Angleterre [1].

La Madone que Raphaël exécuta sur la commande des héritiers de Filippo di Simone Ansidei, mort en 1490, pour la chapelle Saint-Nicolas qu'il avait fondée à l'église San Fiorenzo de Pérouse, a bien plus d'unité. Elle est faite comme d'un seul jet et trahit en toutes ses parties l'influence florentine, quoique l'ordonnance en soit encore conforme à celle du Pérugin. Elle porte la date MDV.

La Vierge, assise sur un trône, tient sur ses genoux l'enfant Jésus. Tous deux lisent dans un livre. A gauche, saint Jean-Baptiste en âge d'homme montre du geste le Sauveur et lève vers lui ses regards. A droite, l'évêque Nicolas de Bari lit dans les saintes Écritures; ses traits vénérables expriment admirablement le penseur. Ces deux saints peuvent être considérés comme les symboles de l'inspiration divine et de la science profonde.

Ce tableau d'autel avait aussi une predella de trois petits tableaux, dont deux sont détruits. Le plus grand, celui du milieu, Saint Jean-Baptiste prêchant dans le désert, rappelle d'une façon surprenante, par plusieurs figures et surtout par les draperies, le style de Masaccio.

Un autre petit tableau, de la même exécution que le tableau d'autel, ci-dessus décrit, représente à mi-corps le Christ ressuscité. De la maison Mosca de Pesaro, il est venu à Brescia chez le comte Paolo Tosi, qui le conserve avec raison comme un merveilleux trésor de l'art.

En cette même année 1505, Raphaël fut chargé de décorer à fresque une chapelle latérale de l'église des Camaldules de San Severo à Pérouse. Il peignit alors comme essai une tête juvénile, à fresque sur une brique, qui resta longtemps à Pérouse, et que possède maintenant le roi Louis de Bavière.

[1] Deux de ces petits tableaux de predella ont fait partie de l'Exhibition de Manchester. Voir *Trésors d'art*, par W. Burger, p. 54. (*Note de l'éditeur.*)

La fresque à San Severo montre, dans le haut, la Sainte Trinité; dans le bas, six saints de l'ordre des Camaldules. L'ensemble de la composition à la partie supérieure se rapproche de certains principes de fra Angelico da Fiesole et de fra Bartolomeo di San Marco, quand ils symbolisaient la sainte Hiérarchie dans les Jugements derniers [1]. Quelques années après, Raphaël répéta le même motif, mais avec de plus riches développements, dans la partie supérieure de l'assemblée de théologiens, dite la Dispute du Saint Sacrement, qui est au Vatican.

On a souvent prétendu, bien à tort, que Raphaël, lorsqu'il peignit la fresque pour les Camaldules, aurait eu déjà l'idée de la Dispute du Saint Sacrement; mais là, il s'est servi de la composition traditionnelle, tandis que, dans la Dispute, la partie supérieure a un tout autre rapport avec la partie inférieure.

Cependant, aux Camaldules comme dans le tableau du Vatican, on voit au milieu d'une gloire Dieu le Père, tenant le livre de la vie éternelle; au-dessous de lui, le Sauveur, donnant la bénédiction; deux anges en adoration sont debout à ses côtés; un peu plus bas, sont assis, à gauche saint Maur, saint Placide et saint Bénédict, à droite saint Romald, saint Bénédict, martyr, et saint Jean, martyr. Les nobles figures de ces saints sont toutes d'un beau caractère; mais les anges ont un peu de cette afféterie qu'on rencontre parfois dans la première période florentine de Raphaël. Du reste, aucun de ses ouvrages précédents n'offre des draperies aussi larges et un aspect général aussi grandiose.

On peut attribuer ces progrès très-notables, d'abord à l'étude de Masaccio, et ensuite à la nature même de la fresque, qui, exigeant une touche rapide, exige, par là même, une exécution plus large.

[1] Par exemple, dans les petits tableaux d'Angelico à l'Académie de Florence, et dans la fresque de fra Bartolomeo à l'hôpital de Santa Maria Nuova, fresque qui fut terminée par Mariotto Albertinelli.

Soit que la saison fût très-avancée, soit que Raphaël ne pût résister au désir de retourner à Florence, il ajourna l'achèvement du bas de sa fresque, et malheureusement il ne revint jamais la terminer. Ce fut seulement après sa mort, que son maître le Pérugin compléta la partie inférieure, inachevée. Il paraît même qu'il n'en existait pas de carton de la main de Raphaël, car les six figures de saints debout, ajoutées par le Pérugin, sont de sa propre invention et ne trahissent que trop la vieillesse du peintre.

En septembre de la même année 1505, Raphaël reçut une autre commande très-honorable. Les nonnes du couvent de Monte Luce, près Pérouse, obéissant au vœu de leur défunte abbesse Chiara da Procia, voulurent faire exécuter par le meilleur peintre un tableau d'autel. D'après le conseil des prêtres leurs directeurs et des bourgeois de la ville, elles confièrent le travail à « *maître* Raphaël d'Urbin. » Le contrat, que l'on conserve encore, nomme ainsi le jeune artiste de vingt-deux ans.

Raphaël cependant n'entreprit point cette peinture. Depuis qu'il avait vu Florence, il se sentait attiré de force vers cette cité célèbre, la reine des arts. Il savait qu'à Pérouse son talent resterait en quelque sorte comprimé; qu'au lieu de jugements éclairés, il n'y trouverait que de l'adulation; qu'à son âge enfin, le génie avait besoin d'un libre essor et d'un vaste théâtre. Il partit donc, le cœur plein d'espérance et animé par la plus noble ambition.

Le retour de Raphaël à Florence fut pour ses amis un heureux événement. Ils ne pouvaient avoir oublié ce jeune homme si artiste, cette âme si enthousiaste, tout ce qui révélait, en lui, le génie. Leur ardeur en reçut une nouvelle flamme; et lorsque, réunis ensemble devant les œuvres des maîtres, de Léonard surtout, Raphaël exprimait avec éloquence ses sentiments et ses pensées, cette nouvelle génération d'artistes illustres se sentait plus hautement exaltée par un enthousiasme, que le spec-

tateur ressent aujourd'hui en contemplant leurs œuvres. Ces discussions artistiques se reproduisaient toujours avec la plus vive animation, aux heures de délassement, dans l'atelier de l'architecte et sculpteur en bois, Baccio d'Agnolo. Là, on rencontrait Andrea Sansovino, Filippino Lippi, Benedetto da Majano, le Cronaca, Antonio et Giuliano da San Gallo, Francesco Granacci, et quelquefois même le plus intime ami d'Agnolo, le plus grand de tous ces maîtres, Michel-Ange Buonarroti.

Outre les artistes, Raphaël s'acquit encore les sympathies de beaucoup d'autres personnages distingués, savants, nobles ou patriciens, fréquentant la maison d'Agnolo, dont les relations étaient très-étendues à cause des nombreux travaux d'architecture qui s'exécutaient à Florence sur ses plans.

Un de ces patriciens, Lorenzo Nasi, lui ayant commandé une Madone, Raphaël exécuta la Vierge au Chardonneret, qui orne aujourd'hui la tribune de la galerie de Florence; peinture d'une aimable naïveté et d'une grâce divine, que Nasi garda toute sa vie en grand honneur, comme un précieux souvenir du jeune maître qu'il avait pris en affection.

Taddeo Taddei, savant florentin, de famille noble, lié avec presque tous les érudits de son époque, et très-intimement avec le célèbre Pietro Bembo[1], fut aussi un admirateur passionné du talent de Raphaël.

Taddeo, se faisant alors bâtir une maison par Baccio d'Agnolo, venait souvent le visiter, et c'est ainsi qu'il connut Raphaël, à qui il témoigna des prévenances et des bontés de toute sorte; selon Vasari, il voulut l'avoir constamment à sa table.

De son côté, Raphaël, par reconnaissance, lui peignit deux Madones : l'une, la Vierge dans la Prairie, est à la galerie du

[1] Voyez la lettre de P. Bembo à Taddeo Taddei, dans le 3e volume de ses *Lettres*, Venise, 1560.

Belvédère à Vienne; l'autre est, selon toute apparence, la belle Sainte Famille au Palmier, qui passa de la galerie d'Orléans dans celle du duc de Bridgewater, à Londres[1].

L'examen de ces Madones confirme le jugement suivant de Vasari : « Les deux tableaux de Raphaël pour Taddeo Taddei ont encore quelque chose de sa première manière péruginesque, mais quelque chose aussi de son meilleur style, acquis à Florence. »

De ce séjour à Florence datent les portraits d'Angelo Doni et de sa femme, Maddalena Strozzi. Doni était un riche négociant, ami et protecteur des artistes. Il possédait d'excellentes productions des plus grands maîtres, par exemple la Sainte Famille de fra Bartolomeo, qu'on admire au palais Corsini à Rome, et la Sainte Famille de Michel-Ange, tableau de forme ronde, placé à la tribune de la galerie de Florence.

Raphaël, malgré tout le soin qu'il donna à ces portraits d'Angelo Doni et de Maddalena Strozzi, ne s'y montre pas encore cependant un portraitiste fort exercé. Son dessin n'y est pas très-correct. L'exécution en est timide, la pose un peu embarrassée. Ce sont néanmoins d'intéressants ouvrages, d'un effet saisissant, à la façon des peintures de Léonard. La femme surtout est peinte avec un amour particulier.

Ces deux portraits restèrent longtemps dans la maison de la famille, passèrent ensuite à Avignon, et revinrent depuis à Florence.

Le portrait d'une femme florentine, qu'on prenait pour Maddalena Doni avant qu'on eût retrouvé le portrait authentique, mentionné ci-dessus, est traité avec plus de liberté. Il est malheureusement très-usé. On le voit à la tribune de Florence.

[1] Voir, pour ce Raphaël et les autres conservés en Angleterre, les deux ouvrages du docteur Waagen : *Kunswerke und Künstler in England*, Berlin, 1837, et *Treasures of Art in Great Britain*, London, 1854. Voir aussi le *Kunstreise durch England, etc.*, par M. Passavant. (*Note de l'éditeur.*)

Florence possède un quatrième portrait de femme, également dans le costume florentin de l'époque. Sans être d'une beauté régulière, cette femme a une physionomie si agréablement bienveillante, qu'elle attache, au premier regard. La peinture, exécutée de main de maître, est d'une conservation parfaite. Ce beau portrait était relégué, on ne sait pourquoi, dans les magasins de tableaux du grand-duc, et c'est depuis peu d'années seulement qu'on lui a donné sa place légitime dans une des salles du palais Pitti.

Nous accompagnerons maintenant Raphaël à Bologne. Peut-être y alla-t-il sur l'invitation de Giovanni Bentivoglio, alors seigneur de cette ville; peut-être attiré par la réputation de Francesco Francia; peut-être simplement pour visiter une cité célèbre.

Quelques écrivains ont douté de ce voyage à Bologne, assez prouvé par l'intimité de Raphaël avec le Francia[1] et par la lettre qu'il lui écrivit en 1508[2].

Cette lettre et Baldi nous apprennent que Raphaël peignit pour Bentivoglio une Naissance du Christ. Et, comme Bentivoglio fut chassé de Bologne par les troupes de Jules II pendant l'automne de 1506, il s'ensuit forcément que la peinture a dû être exécutée avant cette époque. Il est déplorable qu'aucun auteur ancien ne nous en ait laissé de description, et qu'on ne sache pas ce qu'elle est devenue.

La même lettre de 1508 nous renseigne encore sur la liaison

[1] Le Francia était bien plus âgé que Raphaël; il était né vers 1450, et, par conséquent, il avait alors au moins cinquante ans.

M. Villot lui attribue, n° 318 de son Catalogue des Écoles d'Italie (1855), un portrait attribué jusque-là à Raphaël, et qui pourrait bien n'être ni de l'un ni de l'autre. (*Note de l'éditeur.*)

[2] Vasari ne dit rien de ce voyage de Raphaël à Bologne. Sans doute il ne reçut de cette ville que des renseignements incomplets; et c'est d'autant plus probable, qu'il ne parle point non plus de deux tableaux de Raphaël, assez importants, qui s'y trouvaient alors : une Annonciation et une Adoration des bergers.

de Raphaël et du Francia. On y lit qu'ils s'étaient promis de peindre chacun son propre portrait, et de les échanger en souvenir des jours heureux qu'ils avaient passés ensemble. Francesco avait promis aussi à son nouvel ami le dessin d'une Judith, et Raphaël, par contre, le dessin d'une Adoration des bergers, composition qu'il avait peinte à Bologne.

Ces engagements furent fidèlement remplis, comme nous le verrons plus tard, en reproduisant la lettre même de Raphaël et le sonnet à sa louange, écrit par Francia.

Un tableau des Fiançailles de sainte Catherine, lequel est à Londres[1], fournirait peut-être aussi une preuve des rapports artistiques de Raphaël et du Francia; car, dans le dessin et dans le caractère des têtes, il a le cachet raphaélesque, tandis que l'exécution appartient incontestablement au Francia, ou à quelqu'un de ses élèves[2].

Il paraît que Raphaël se lia également avec Lorenzo Costa, un des élèves les plus éminents du Francia, puisque, d'après un renseignement de Mallazzappi[3], il aurait peint dans un tableau de Costa, entre une sainte Ursule et une sainte Catherine, la tête d'un saint Antoine de Padoue Ce tableau d'autel était encore en 1580 dans l'église San Niccolò à Carpi. Il appartient aujourd'hui au comte Teodoro Lechi à Brescia, où nous l'avons

[1] Chez M. Allen Gilmore. Il est signé du nom de Raphaël. — Voyez, sur cette signature, *Kunstreise durch England und Belgien*, p. 125, et planche des monogrammes, n° I.

[2] Une Madone avec l'Enfant et saint Joseph dans un paysage, au palais Pitti, prouve jusqu'à quel point certains élèves du Francia surent imiter leur maître. Car il n'y a pas de connaisseur qui n'attribuât au Francia lui-même cette Madone, si elle n'était signée : IACOBUS DE BOATERIIS.

[3] On lit (p. 357) dans la Chronique manuscrite de P. Gio. Francesco Mallàzzappi, qui fut terminée en 1580 et qui se trouve chez les PP. Osservanti à Parme : « San Nicolò di Carpi. L'ancona o tavola dei Vaschera, di mano di Lorenzo Costa, con S. Catterina et Orsola, et in mezzo S. Antonio di Padova, la testa del quale si ritiene che sia di Raffaello. »

vu en 1835. C'est une admirable peinture, tout à fait dans la manière de Francia, sauf la tête du saint Antoine, qui, en effet, rappelle la manière de Raphaël à cette époque.

Ces travaux terminés à Bologne, Raphaël alla visiter de nouveau sa ville natale, pour voir ses parents et ses amis, échappés à la peste, qui venait de désoler la contrée [1]. Cette fois, il trouva Guidubaldo en un plus heureux état de santé, et la cour plus brillante.

Le prince avait récupéré, à la prise de Forli, la riche bibliothèque et autres trésors de son père. Il avait fait orner somptueusement, de tableaux, d'orfévrerie, de bronzes, de marbres, les appartements du palais. Autour de lui et de son aimable et spirituelle compagne, Elisabetta Gonzaga, étaient réunis alors tout ce que l'Italie comptait de beaux esprits, ou de vaillants capitaines.

Héritier de la gloire militaire de son père, il possédait plus que lui des connaissances variées. Très-versé dans les principaux auteurs grecs et latins, il savait par cœur les poésies d'Homère et de Virgile, et à l'occasion il en récitait de longs passages. Ennemi de l'oisiveté, il partageait ses loisirs, durant la paix, entre l'étude, la chasse, et les exercices militaires. Il était d'une affabilité si prévenante, qu'on disait de lui : « Le duc rend heureux ceux qui le servent. »

La cour d'Urbin, sous le rapport du savoir et des mœurs, était réputée la première des petites cours d'Italie. Le comte Castiglione [2] en a laissé un vif et agréable tableau dans son *Libro del Cortigiano* (le Livre du Courtisan). Après avoir vanté les belles qualités du duc, et raconté combien la vie était élevée

[1] On lit dans les Actes de Lodovico Oddi (p. 188) : « Non me rogavi propter pestem epidemiæ... de mense martii 1506 redivi ad civitatem Urbini cum totâ familiâ... etc. »

[2] Le Louvre possède le portrait de Castiglione, peint vers 1516, par Raphaël (n° 383). Il en sera parlé ci-après à sa date. (*Note de l'éditeur.*)

à cette cour, il donne une idée du ton de charmante gaieté et de liberté décente, qui y régnaient parmi les dames; et entre toutes il vante la duchesse, son éclatante beauté, sa douce domination, et le respect profond qu'elle inspirait.

Parmi les hommes supérieurs, rassemblés alors à la cour d'Urbin, il faut citer[1] : Giuliano de' Medici, frère de Léon X, et qui, comme son père Lorenzo, fut surnommé le Magnifique; noble seigneur, plein d'amour pour les sciences;—Andrea Doria, le Génois, célèbre dans le monde entier; il avait passé sa jeunesse à la cour du duc, et il reçut de lui l'investiture de Castello di Sascorbaro; — Ottaviano Fregoso, fils d'Agostino et de Gentile, fille naturelle du duc Federico d'Urbin; il devint plus tard duc de Gênes; brave soldat, doué de hautes et rares qualités; — Federico Fregoso, son frère, qui écrivit la relation de la mort du duc Guidubaldo à Jules II; nommé archevêque de Salerne par ce pape, il fut élevé au cardinalat par Paul III; — le comte Lodovico da Canossa, qui devint évêque de Tricarico, et, plus tard, sous François Ier, évêque de Bayeux; — le comte Baldassare Castiglione, écrivain et diplomate; il fut souvent chargé de missions politiques par les ducs d'Urbin et de Mantoue, passa ensuite au service des papes Jules II et Léon X, et devint un des plus intimes amis de Raphaël; — Pietro Bembo, secrétaire sous Léon X, cardinal sous Paul III; un des savants et des écrivains les plus notables de son temps; comme Castiglione, il a laissé un spirituel tableau[2] de la cour d'Urbin, et, comme lui, il fut très-lié avec Raphaël; — Bernardo Divizio da Bibiena, esprit caustique et enjoué, auteur de *la Calandra*, la première comédie régulière en prose, qui ait été écrite en Italie;

[1] Voyez Baldassare Castiglione : *Il Libro del Cortigiano*, et B. Baldi : *Della vita e de' fatti di Guidobaldo I da Montefeltro, duca d'Urbino*. Milano, 1821.

[2] Dans son écrit : *De Guido Ubaldo Feretrio, deque Elisabetha Gonz., Urb. ducibus, Liber*, Veneta, 1530.

il fut nommé cardinal de Santa Maria in Portico, par Léon X; il eut, plus tard, une telle inclination pour Raphaël, qu'il voulut le marier à une de ses nièces; — Cesare Gonzaga, de Mantoue, le second de quatre frères, homme de guerre et homme de science, il mourut trop tôt pour atteindre à une grande renommée; — Gasparo Pallavicino, qui mourut aussi très-jeune, après avoir donné de belles espérances; — Lodovico Pio, de l'aimable famille des seigneurs de Carpi; — Sigismondo de' Riccardi, nommé aussi *Morella da Ortona*, qui avait d'immenses possessions dans les Abruzzes près d'Amalfi, et en Sicile; — les guerriers Pietro da Napoli et Roberto da Bari; celui-ci, très-aimable jeune homme, d'une grande beauté, mourut à la fleur de l'âge; — Alessandro Trivulzio, fils de Fermo; plus tard général au service de François Ier : il fut tué sous les murs de Reggio; — le savant sculpteur, Gio. Christoforo Romano, très-renommé alors [1]; — Bernardo Accolti, surnommé l'*unico Aretino*, à cause de l'effet magique de ses chants improvisés, accompagnés de musique; il fut secrétaire intime sous Léon X, et investi du duché de Nepi; — Niccolò Frisio (Nicolaus Fries), que Bembo appelle « un Allemand aux manières italiennes distinguées; » il avait été envoyé en Italie par l'empereur Maximilien, au sujet du traité de Cambrai; il passa plus tard au service du cardinal di Santa Croce (Bernardino Carvajal).

A la cour brillait aussi une femme d'une intelligence très-fine et d'une âme très-haute, Emilia Pia, sœur d'Ercole Pio, seigneur de Carpi, épouse du comte Antonio da Montefeltro, frère naturel du duc Guidubaldo. Veuve de bonne heure, quand

[1] Voyez *Lettere pitt.*, III, n° 196, et A. Carlo Fea : *Notizie intorno Raffaele*, etc., p. 23, où, dans une lettre de Cesare Trivulzio, du 1er juin 1506, adressée à Pomponio Trivulzio, Christoforo Romano est nommé, conjointement avec Michel-Ange, comme un des meilleurs sculpteurs de Rome, et comme s'étant aperçu avec lui que le groupe du Laocoon, qu'on venait de découvrir dans les bains de Titus, n'était pas d'un seul bloc.

elle avait encore les charmes de la jeunesse, elle refusa cependant toute alliance nouvelle, et vécut dans des mœurs rigides, en étroite intimité avec la duchesse d'Urbin.

Sur une médaille qui fut frappée en son honneur sont gravés, d'un côté son portrait, avec l'inscription : *Æmylia Pia Feltria;* au revers, une pyramide avec une urne, et ces mots : *Castis cineribus.*

Parmi les dames qui ornaient la cour d'Urbin, on remarquait encore Joanna della Rovere, veuve du duc de Sora, laquelle après la mort de son époux, s'était retirée aussi auprès de Guidubaldo, son frère.

Quelquefois la cour recevait une animation plus vive de la présence d'hôtes extraordinaires, comme lorsque, en mai 1505, les membres de l'ambassade vénitienne envoyée au pape Jules II y séjournèrent, et y furent grandement traités par la duchesse, en reconnaissance de l'hospitalité que Guidubaldo avait trouvée à Venise.

L'ambassade était composée du cardinal Bernardo Bembo, de Girolamo Donati, Paolo Pisani, Andrea Veniero, Niccolò Foscarino, Leonardo Mocenigo, Andrea Gritti et Domenico Trevisani, tous personnages éminents par leur naissance ou leur savoir; chacun d'eux était accompagné de cinq jeunes nobles et de beaucoup de serviteurs; de sorte que le nombre de ces étrangers montait à deux cents.

L'éclat de cette cour d'Urbin dut influer prodigieusement sur le jeune et impressionnable Raphaël. Si à Pérouse il avait été captivé par la simplicité d'une ville retirée, si à Florence il avait été frappé par l'activité altière et intelligente d'une forte bourgeoisie, à Urbin il fut initié à la vie grandiose des classes élevées; il entra en relation avec les plus nobles personnages, avec les savants les plus illustres; il contracta même une amitié étroite, et qui dura toute sa vie, avec Pietro Bembo et le comte Castiglione.

Ces deux lettrés, imbus des idées platoniques d'alors, les commentaient dans des discours enthousiastes, au milieu de cette société choisie, et ils entraînaient les esprits vers le beau. La suite montrera que Raphaël fut pénétré de ces théories fécondes, et c'est ce qui explique que, sans avoir reçu une éducation savante, il a pourtant mis dans ses œuvres de profondes pensées et cet esprit sublime qui l'a fait nommer, à juste titre, le peintre philosophe.

Pour montrer plus clairement encore le goût, l'esprit et les mœurs de cet entourage de Raphaël à l'époque de sa jeunesse, nous rapporterons ici les entretiens d'une soirée, telle qu'elle a été décrite par l'aimable comte Castiglione dans son Livre du Courtisan.

Le duc Guidubaldo se retirant le soir pour cause de santé, la société se réunissait dans les appartements de la duchesse. Un soir, la princesse engagea le spirituel Bembo à lui communiquer ses idées sur l'amour et la beauté [1].

Bembo commença son discours par des réflexions sur la beauté corporelle et l'amour sensuel, particuliers à la jeunesse; il expliqua ensuite comment la beauté de l'âme est la cause fondamentale de la beauté physique; comment, à l'âge de la virilité, l'amour spirituel mystique procure de nobles et dignes jouissances; comment l'amour grandit et s'ennoblit, quand il se crée une image de la beauté générale; ce qui toutefois ne se réalise jamais complétement, mais seulement en partie dans quelques individus; comment, si sublime que l'amour puisse

[1] Dès la première moitié du quinzième siècle, en Italie, l'étude des écrits platoniques, importée par les Grecs fugitifs, que protégèrent surtout les Médicis à Florence, eut une vogue immense. Les beaux esprits de la cour d'Urbin ne manquèrent pas de s'y exercer avec passion. En 1505 déjà, Pietro Bembo s'était acquis, comme admirateur de Platon, beaucoup de gloire par ses Dialogues sur la nature de l'amour (*gli Asolani*, du nom du château Azolo, où il les écrivit). Les réflexions qui suivent ne sont aussi qu'une imitation du *Banquet*, de Platon.

être, on ne saurait néanmoins le nommer parfait, puisqu'il ne se produit que par l'entremise des sens jaillissant de l'imagination.

Après cet exorde, Castiglione laisse ainsi continuer son ami Bembo[1] :

« Lors donc que notre courtisan sera parvenu à ce degré d'amour, bien qu'il puisse se dire assez heureux amant en comparaison de ceux qui sont plongés dans la misère de l'amour sensuel, cependant je ne veux pas qu'il en demeure là, mais je veux au contraire qu'il s'avance davantage dans cette sublime voie, en suivant le guide qui le conduit à la vraie félicité; et ainsi, au lieu de sortir de soi-même par la pensée, comme fait celui qui veut considérer la beauté corporelle, il faut que le courtisan rentre en lui-même pour y contempler la beauté qui se voit par les yeux seuls de l'intelligence, ces yeux qui ne sont jamais plus perçants et plus éclairés que quand les yeux du corps perdent leur clairvoyance.

« Car l'âme étant étrangère aux vices, purifiée par l'étude de la vraie philosophie, appliquée à la philosophie spirituelle, exercée aux choses de l'intelligence, s'attachant à la contemplation de sa propre substance, comme réveillée d'un profond sommeil, ouvre des yeux que nous avons tous et dont peu de gens savent se servir; alors elle voit en elle-même un rayon de la lumière, véritable image de la beauté angélique, qui lui est communiquée et dont elle communique au corps une ombre incertaine.

« Or, l'âme, devenue aveugle aux choses terrestres, se fait clairvoyante aux choses célestes; quelquefois, quand les forces motrices du corps se trouvent abstraites par une contemplation assidue ou bien liées par le sommeil, l'âme, n'étant plus empê-

[1] A la fin du livre IV de l'ouvrage, qui parut pour la première fois au mois d'avril 1528, *Venetia*, nelle case d'Aldo Romano, in-fol., et qui fut réimprimé la même année à Florence, chez les Giunti, in-8°. (*Note de l'éditeur.*)

chée, sent comme une certaine odeur cachée sous la vraie beauté angélique, et bientôt, ravie par la splendeur de cette lumière, elle commence à s'enflammer, et elle la suit avec tant d'ardeur, qu'elle semble enivrée et hors d'elle-même par le désir qu'elle éprouve de s'unir à cette lumière; car elle se figure avoir trouvé le chemin qui mène à Dieu, dans la contemplation duquel elle cherche à se reposer, comme dans un centre de bonheur.

« Et ainsi, embrasée d'une si sainte flamme, elle s'élève à sa plus noble partie qui est l'intelligence, et là, n'étant plus voilée de l'obscure nuit des choses terrestres, elle voit la beauté divine; toutefois elle n'en jouit pas encore parfaitement, parce qu'elle la contemple seulement en son intelligence particulière, qui est incapable de comprendre l'immensité de la beauté universelle.

« Aussi, l'amour, non content de ce bienfait, donne à l'âme une plus grande félicité; car, comme de la beauté particulière d'un corps, il la conduit à la beauté universelle de tous les corps, ainsi, au dernier degré de perfection, il la conduit de l'intelligence particulière à l'intelligence universelle.

« C'est là que l'âme, éprise du saint feu du véritable amour divin, s'élance pour s'unir à la nature angélique, et non-seulement elle abandonne les sens, mais encore elle n'a plus besoin de l'aide de la raison, qui, transformée en ange, entend toutes les choses intelligibles, et, sans voile, sans nuage, aperçoit l'ample et spacieuse mer de la pure beauté divine, la reçoit en elle et jouit de cette suprême félicité qui est incompréhensible aux sens.

« Si donc les beautés que nous voyons tous les jours avec nos yeux obscurcis dans des corps corruptibles, si ces beautés, qui ne sont que des songes et des ombres fugitives de la vraie beauté, nous semblent si sensibles et si gracieuses, que souvent elles allument en nous un feu incandescent et nous causent un plaisir si parfait, que nous n'estimons aucune félicité pareille

à celle que nous ressentons seulement d'un regard tombé des aimables yeux d'une dame, oh! de quelle heureuse admiration, de quelle béate stupeur pensons-nous que soient saisies les âmes qui parviennent à la vision de la beauté divine? Quelle douce flamme, quel suave embrasement doivent être ceux qui proviennent de la source de cette suprême et vraie beauté, qui est le principe de toute autre beauté, qui jamais ne croît ni ne diminue, toujours belle et toujours la même par elle-même, dans son entière simplicité; semblable à elle seule et ne participant d'aucune autre, mais totalement belle d'une beauté qui fait que toutes choses sont belles, parce que leur beauté ne procède que d'elle seule.

« C'est la beauté, inséparable de la souveraine bonté, qui, avec sa lumière, appelle et attire à soi toutes choses, et non-seulement donne l'intelligence aux êtres intellectuels, aux êtres raisonnables, — aux êtres sensibles le sens et le désir de vivre, — mais encore communique aux plantes et aux pierres comme un reflet d'elle-même, le mouvement et cet instinct naturel de leur propriété.

« Cet amour est donc incomparablement plus noble et plus heureux que les autres, d'autant que la cause qui l'anime est plus excellente et plus sûre. Et pourtant, comme le feu matériel affine l'or, ainsi ce feu sacré détruit et consume dans les âmes tout ce qui est mortel, et vivifie et embellit encore cette partie céleste qui était auparavant mortifiée et comme ensevelie par les sens.

« C'est ici le bûcher sur lequel les poëtes disent qu'Hercule se brûla au sommet du mont Œta, de sorte que, par cet embrasement, il peut être, après sa mort, divin et immortel.

« C'est le buisson ardent de Moïse! c'est l'esprit qui descend en langue de feu! c'est le char enflammé d'Élie, lequel accroît la joie et la félicité dans les âmes de ceux qui sont dignes de le voir, lorsque, partant de cette vallée terrestre, il s'envole vers le ciel!

« Adressons donc toutes nos pensées et toutes les forces de notre âme à cette très-sainte lumière qui nous montre la voie pour aller au ciel, et, dépouillant les affections dont nous nous sommes chargés en descendant, montons par l'échelle qui tient au plus bas degré l'ombre de la beauté sensuelle, montons à la haute demeure où habite la céleste, aimable et vraie beauté, qui reste cachée dans les profonds secrets de Dieu, de peur que les yeux profanes ne la voient. C'est là que nous trouverons l'heureuse fin de nos désirs, le vrai repos de nos peines, le remède certain de nos misères, la guérison salutaire de nos infirmités, et le port le plus sûr contre les tourbillons et les vagues de l'orageuse mer de cette vie.

« Quelle sera donc, ô amour! la très-sainte langue mortelle qui te puisse dignement louer, toi qui es infiniment beau, infiniment bon, infiniment sage, parce que tu procèdes de l'union de la beauté, de la bonté et de la sagesse divines ; parce que tu demeures en cette union et que tu retournes à elle comme dans ton centre!

« Tu es le doux lien de ce monde, placé entre les choses terrestres et les choses célestes; tu inclines, par une bienfaisante intervention, les vertus supérieures au gouvernement des inférieures, et, en faisant retourner les esprits des mortels à leur principe, tu les rattaches à lui.

« Tu accordes entre eux les éléments, tu excites la nature à produire ce qui naît pour la succession de la vie, tu assembles les choses séparées, tu donnes perfection aux imparfaites, et aux dissemblables similitudes; aux inimitiés l'amitié; à la terre les fruits, à la mer le calme et au ciel la lumière vitale.

« Tu es le père des vrais plaisirs, des grâces, de la paix, de la mansuétude et de la bienveillance; tu es l'ennemi de la barbarie, de la rusticité et de la paresse; enfin, tu es le commencement et la fin de tout bien.

« Et, puisque tu te délectes à habiter dans de beaux corps et de belles âmes, et que de là quelquefois tu te révèles aux yeux

et à l'entendement de ceux qui sont dignes de te voir, je pense que maintenant tu fais parmi nous ta demeure.

« Or donc, Seigneur, qu'il te plaise d'écouter nos prières : entre en nos cœurs, et, par la splendeur de ton feu sacré, illumine nos ténèbres, et, comme un guide fidèle, indique-nous, dans cet obscur labyrinthe, le vrai chemin ; corrige, s'il te plaît, les mensonges de nos sens, et, après nos longues erreurs et nos vaines pensées, donne-nous le vrai et solide bien ; fais-nous sentir ces odeurs spirituelles qui vivifient les vertus de l'intelligence ; fais-nous ouïr l'harmonie céleste dont l'accord est si parfait, afin que nul trouble des passions ne puisse jamais s'élever en nous ; enivre-nous à cette fontaine de contentement qui ne peut s'épuiser, qui toujours délecte, et dont on ne se lasse pas ; de telle sorte, qu'elle fait goûter la véritable béatitude à ceux qui boivent de ses vives et claires eaux ; purifie par les rayons de ta lumière nos yeux obscurcis par les nuages de l'ignorance, afin qu'ils ne fassent plus aucun cas de la beauté mortelle ; afin qu'ils sachent bien que les choses qu'ils croyaient voir n'existent pas, tandis que celles qu'ils ne voyaient pas existent réellement ; accepte nos âmes qui s'offrent à toi en sacrifice ; brûle-les en cette vive flamme qui consume toute l'ardeur matérielle, afin qu'étant tout à fait séparées du corps, elles soient unies par un doux et perpétuel lien à la beauté divine, et que, devenant étrangers à nous-mêmes, nous puissions, comme de vrais amants, être transformés en la chose aimée, puis enlevés de terre et admis au banquet des anges, où, étant repus d'ambroisie et de nectar immortel, nous mourrions enfin d'une très-heureuse mort qui nous fasse vraiment vivre, comme sont morts ces anciens patriarches dont les âmes, au moyen de l'ardente vertu de contemplation, ont été par toi, ô amour! détachées du corps et conjointes avec Dieu [1]. »

[1] Nous avons essayé de traduire littéralement, d'après le texte italien, cet

Après avoir parlé ainsi avec un extrême enthousiasme. Bembo resta debout et sans mouvement, les yeux tournés vers le ciel; et il semblait comme pétrifié, quand la signora Emilia lui dit : « Prenez garde, seigneur Pietro, qu'avec ces pensées votre âme ne se sépare de votre corps ! — Signora, lui répondit-il, ce ne serait pas le premier miracle que l'amour opérerait en moi. »

Il n'est plus possible aujourd'hui de savoir si Raphaël assistait à ces discussions philosophiques; mais il est certain que ces tendances mystiques eurent une grande influence sur lui, toute réserve faite des sentiments plus réels de la nature, que possède toujours l'artiste, comparativement aux philosophes et aux poëtes. Quelques passages du *Libro del Cortegiano*, quoique se rapportant à des faits postérieurs, donnent à entendre que Raphaël aurait été présent aux tournois poétiques et littéraires de la cour d'Urbin.

Ainsi, « un jour que le comte Lodovico da Canossa soutenait, contre Christoforo Romano, que la peinture était un art plus complet que la sculpture, Castiglione, s'interposant, s'écria : — Sur ma foi, comte Lodovico, il me semble que vous parlez contre votre propre conviction, et cela en faveur de votre protégé Raphaël. Peut-être aussi trouvez-vous que ses ouvrages surpassent tout ce qui a été exécuté en marbre. Mais réfléchissez que c'est là l'éloge d'un artiste et non l'éloge d'un art... — Sur quoi le comte da Canossa répliqua en souriant : — Je ne parle pas en faveur de Raphaël, et vous ne devez pas croire que je sois assez ignorant pour ne pas apprécier la

inconcevable pathos mystique, dans lequel le traducteur allemand s'était un peu éloigné de l'original. On croirait lire un passage de sainte Thérèse, et certainement le duc de La Rochefoucauld, qui ne parlait jamais du livre de Baldassare Castiglione que comme d'un chef-d'œuvre accompli, n'aurait pu comprendre cette définition de la vraie beauté, qu'en étudiant les tableaux de Raphaël. (*Note de l'éditeur.*)

perfection des ouvrages de Michel-Ange et d'autres sculpteurs, etc. »

Pendant ce séjour à Urbin, Raphaël peignit pour le duc Guidubaldo un Saint George, sur un cheval blanc, et s'élançant contre le dragon qu'il perce de sa lance; au fond, parmi des rochers, la princesse est agenouillée en prière. Le jeune héros porte au-dessous du genou droit l'ordre de Saint George, appelé aussi l'ordre de la Jarretière.

Ce Saint George à la Jarretière était destiné, en effet, à Henri VII d'Angleterre, qui, à l'occasion de l'ambassade au pape Jules II, avait envoyé à Guidubaldo, par l'abbé de Glastonbury et Gilbert Talbot, l'ordre et les insignes de la Jarretière [1].

Le comte Castiglione fut chargé d'aller en Angleterre recevoir l'accolade, au nom du duc. Il partit le 10 juillet 1506, en compagnie de Francesco di Battista Ceci, d'Urbin. Il emportait des présents magnifiques, de beaux chevaux, des faucons, quantité d'objets précieux, parmi lesquels un petit Saint George de Raphaël. Arrivé à Douvres le 20 octobre, il fut accueilli avec pompe et conduit à Londres auprès du roi. La cérémonie terminée, il fut gratifié d'un collier aux armes de Henri VII; il visita ensuite tous les chevaliers de l'ordre, et revint à Urbin en février 1507.

Le petit Saint George, après bien des vicissitudes, est aujourd'hui à Saint-Pétersbourg. On l'a placé, en manière d'*ex voto*, avec une lampe brûlante, à côté du grand portrait de l'empereur Alexandre, dans la longue salle des portraits peints par Dawe, au palais de l'Ermitage [2].

Vasari mentionne deux petites Madones que Raphaël aurait peintes pour le duc, et il en vante l'extrême beauté, ajoutant

[1] Le duc Federico les avait reçus aussi du roi Édouard IV.

[2] M. Viardot, qui cite huit Raphaël de l'Ermitage, ne parle point du petit Saint George. Peut-être n'a-t-il pas vu cette salle des portraits. (*Note de l'éditeur.*)

qu'elles appartiennent à la seconde manière florentine : elles auraient été exécutées pendant le séjour à Urbin en 1506. Mais Vasari n'en donne point de description, et les anciens auteurs ne fournissent aucun éclaircissement à cet égard [1].

C'est probablement pendant ce séjour à Urbin en 1506, que Raphaël fit le portrait du duc Guidubaldo, portrait rappelé par Pietro Bembo dans une lettre du 19 avril 1516 au cardinal de Santa Maria in Portico.

Ce portrait a disparu, mais il faut croire qu'il date de cette époque ; car Raphaël, lorsqu'il le peignit, devait avoir déjà quelque réputation, et il est impossible qu'il l'ait peint plus tard, puisqu'il ne revint point à Urbin, et qu'il n'eût d'ailleurs aucune occasion de revoir Guidubaldo, qui mourut le 11 avril 1508.

Il est présumable que Raphaël fit aussi le portrait de la duchesse Elisabetta ; en effet, suivant Antonio Beffa Negrini [2], le comte Castiglione a possédé un portrait, de la main de Raphaël, représentant une princesse en l'honneur de laquelle il écrivit en 1517 deux sonnets qu'on a trouvés derrière une grande glace chez sa sœur la comtesse Catterina Mondella. Pungileoni va jusqu'à supposer que Raphaël aurait peint ce portrait pour le comte lui-même. Il est bien regrettable que nous n'ayons pas là-dessus d'informations plus précises.

Raphaël dessina encore alors le portrait de Pietro Bembo.

[1] Nous supposons que ces deux tableaux peuvent être : l'un, une petite Sainte Famille, avec saint Joseph sans barbe, figures à mi-corps ; provenant de la maison d'Angoulême, de la collection Crozat, et aujourd'hui à l'Ermitage* ; — l'autre, plus petit, provenant de la galerie d'Orléans, et aujourd'hui chez M. Delessert, à Paris, après avoir été en Angleterre chez divers marchands de tableaux.

[2] Voyez (p. 329) *Opere*, etc. del conte Baldassare Castiglione, Padova, 1733.

* M. Viardot (p. 296 de ses *Musées d'Angleterre, de Hollande et de Russie*) parle de *deux Sainte Famille*, qui sont au musée de l'Ermitage et qui lui paraissent très-contestables. (*Note de l'éditeur.*)

L'Anonyme de Morelli [1], à qui nous devons ce renseignement, décrit ainsi ce dessin, qui fut conservé longtemps dans la maison de Bembo, à Padoue, avec d'autres objets d'art : « Le petit portrait du même seigneur Pietro Bembo, dans sa jeunesse, *lorsqu'il se trouvait à la cour d'Urbin*, de la main de Raphaël, à la pierre noire. » Or Bembo ne vint à Urbin que cette seule fois, en 1506.

Le portrait de Bembo a disparu, comme celui de Guidubaldo, comme celui de la duchesse. Mais on a conservé un trésor de la même époque, le propre portrait de Raphaël, qu'il aura, selon toute apparence, exécuté pour son oncle Simone Ciarla. Du moins, ce chef-d'œuvre est-il resté longtemps à Urbin, d'où, après avoir passé à l'Académie de Saint-Luc à Rome, il est venu à la galerie de Florence, dans la collection des portraits d'artistes peints par eux-mêmes.

Raphaël, alors âgé de vingt-trois ans, s'est représenté en vêtement noir, collant, avec une barrette sur la tête. Les yeux et les cheveux sont bruns; le teint est pâle. La tête, un peu renversée en arrière et tournée vers le ciel, est d'un charme inexprimable; la physionomie, d'une aménité naïve et gracieuse. Un doux regard exprime la langueur de cette âme noble et poétique. La simplicité de la pose et du costume est éloignée de toute prétention. Image précieuse, peinte d'une manière exquise.

Le petit tableau des Trois Grâces, dans le style antique, fut vraisemblablement exécuté pour quelqu'un de la cour d'Urbin. L'étude [2] que Raphaël avait faite d'après le groupe antique à la libreria de la cathédrale de Sienne lui a servi de modèle. Il

[1] *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI*, etc., scritto da un anonimo di quel tempo, pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli, etc., Bassano, 1800, p. 18.

[2] Déjà mentionnée ci-dessus, page 61. Nous avons dit que cette belle étude était conservée à l'Académie de Venise, dans le Livre de croquis.

ajouta seulement quelques détails, comme les chaînes de corail au cou et dans les cheveux, et les pommes d'or dans les mains.

Il est remarquable que le premier sujet antique traité par Raphaël soit précisément celui des Trois Grâces, auxquelles, plus qu'aucun autre artiste de la période chrétienne, le peintre d'Urbin a rendu un constant et complet hommage[1].

Nous ne savons pas positivement si Raphaël était encore à Urbin, lorsque Jules II y passa, en allant à Bologne réprimer une insurrection.

Pour recevoir pompeusement le pape, on avait fait de grands préparatifs, élevé des arcs et des colonnes triomphales, des statues, des trophées et autres emblèmes. La cathédrale et le palais étaient décorés de tapis et de tableaux; toutes les rues jonchées de fleurs.

Jules II arriva le 25 septembre 1506, accompagné de vingt-deux cardinaux et d'une foule de prélats. Cent cavaliers splendidement équipés et trois cents hallebardiers de la garde papale précédaient le Saint Sacrement, porté par une haquenée.

Vingt-cinq jeunes hommes des plus notables et des plus beaux d'Urbin vinrent à la rencontre du pape, qui s'arrêta au couvent des Bernardins, à un mille de la ville, sur une hauteur d'où il put contempler le superbe paysage d'alentour. Le soir, il s'avança, à cheval sous un dais, jusqu'aux marches de la cathédrale, dans laquelle il récita une prière; puis il se rendit à la cour.

Il y résida, avec la plus grande partie de sa suite, trois jours entiers, et, dans sa belle humeur, il se montra complaisant et prévenant envers tout le monde.

1 Ce ravissant petit tableau* était autrefois au palais Borghèse. Nous l'avons vu à Londres chez feu lord Dudley. Il est aujourd'hui dans la galerie de lord Ward. F. Forster en a fait une jolie gravure.

* Il a fait partie de l'Exhibition de Manchester. Voir *Trésors d'art*, etc.; par W. Burger, p. 56. (*Note de l'éditeur*.)

Peut-être eut-il occasion de voir à la cour quelque ouvrage de Raphaël. Peut-être distingua-t-il alors déjà le jeune peintre que, deux ans plus tard, il eut la perspicacité et le bonheur de choisir pour la plus superbe illustration du Vatican.

En quittant Urbin, Raphaël retourna continuer ses études à Florence, où une jouissance artistique l'attendait : Michel-Ange venait de terminer son célèbre carton des Baigneurs, de la bataille entre les Florentins et les Pisans[1], et ce chef-d'œuvre avait excité un étonnement et un enthousiasme universels. C'était, en effet, une merveille de l'art, dans cette période si mémorable !

Raphaël cependant, sur son chemin à travers les montagnes, dut s'arrêter quelques jours au couvent de Vallombrosa pour y faire les portraits de deux ecclésiastiques. Ces portraits, peints à la détrempe, y furent conservés religieusement pendant trois siècles. Mais, lors de la suppression de l'église et du couvent, ils furent transportés, avec d'autres ouvrages d'art, à l'Académie de Florence, où ils sont aujourd'hui[2].

[1] Selon Vasari, Raphaël ayant entendu parler à Sienne, vers 1504, des deux cartons de Léonard et de Michel-Ange, se serait hâté d'aller les voir à Florence. Mais, comme le carton de Michel-Ange ne fut terminé que vers 1506 (voyez dans Gaye, *Corteggio*, vol. II, p. 92, la lettre du gonfaloniere Soderini de Florence, adressée le 24 novembre 1506 au cardinal de Volterra), l'assertion de Vasari est évidemment erronée. La lettre de recommandation de Joanna della Rovere (octobre 1504) et les petits tableaux exécutés la même année pour le duc d'Urbin prouvent clairement que Raphaël alla pour la première fois alors de cette ville à Florence, afin de connaître l'œuvre du Vinci. Et c'est seulement à la fin de cette année 1506, où il avait été occupé à Urbin (par exemple aux portraits du duc, à celui de Bembo, etc.), qu'il nous paraît avoir fait son troisième voyage à Florence, où il devait voir le carton du Buonarroti. — On peut avoir une idée de ce fameux carton, qui a disparu, par la copie à l'huile, conservée à Holkham (Angleterre), et de laquelle Schiavonetti a fait une bonne gravure. — Voyez notre ouvrage : *Kunstreise durch England und Belgien*, p. 194.

[2] On ne les trouve point mentionnés dans la *Description des objets d'art de l'Imp. et Roy. Académie des Beaux-Arts de Florence,* XIV édit., Florence,

L'un, d'une physionomie très-douce, est le général de l'ordre, nommé Blasio; l'autre, d'une physionomie plus spirituelle, est don Baldassare. Tous deux sont de profil, les yeux tournés en haut; ce qui fait croire qu'ils étaient placés autrefois de chaque côté d'un crucifix ou d'un *ex voto*. Ces têtes sont admirablement peintes, très-sévèrement dessinées, pleines de vie et d'esprit.

Arrivé à Florence, Raphaël peignit pour Domenico Canigiani la belle Sainte Famille composée en forme pyramidale. De la maison Canigiani, elle passa chez le grand-duc de Toscane, puis à Dusseldorf, chez l'électeur palatin, Johann Wilhelm, comme don de fiançailles, lors de son mariage avec Anna-Maria de' Medici, fille de Cosme III; puis, de la galerie de Dusseldorf à la Pinacothèque de Munich.

C'était un précieux tableau, d'une grâce toute raphaélesque; mais il a été tellement gâté par les nettoyages et les restaurations, qu'on y trouve à peine quelque trace de sa beauté première.

La petite Sainte Famille du musée de Madrid est de la même époque, et d'un fini merveilleux. La Vierge, debout, se penche vers l'enfant Jésus, assis sur un agneau; saint Joseph, appuyé sur son bâton, regarde cette scène avec attendrissement.

Raphaël, lorsqu'il était encore chez le Pérugin, avait reçu de donna Atalante Baglioni, passant à Pérouse après la reprise de la ville par Gio. Paolo Baglioni, la commande d'une Mise au tombeau pour l'église des Franciscains. Comme il voulait montrer dans cette peinture tout ce dont il était capable, il s'était réservé d'en exécuter le carton à Florence, où les conseils des maîtres et de ses amis devaient lui être d'une grande utilité.

Le carton n'existe plus, mais il nous reste sur cette compo-

1856. Peut-être ont-ils été déplacés depuis que M. Passavant a écrit son livre. (*Note de l'éditeur.*)

sition nombre d'esquisses et d'études [1]. d'un jet très-original

Si belles que soient ces esquisses préparatoires, il paraît que Raphaël se décida finalement à adopter la célèbre composition d'Andrea Mantegna, qu'il avait déjà dessinée dans son Livre de croquis (à l'Académie de Venise). Néanmoins il ne s'y tint pas strictement, mais il la compléta avec ce sentiment du beau qui lui est particulier.

A notre époque, cette appropriation des inventions d'autrui aurait quelque chose de choquant ; mais il n'en était point ainsi au seizième siècle. On s'emparait d'une composition traditionnelle, aussi bien que des types de figures, et chaque artiste la reproduisait en la perfectionnant selon la mesure de son génie.

Une fois le carton arrêté à Florence, Raphaël partit pour Pérouse, où il exécuta le tableau. Vasari, sur des informations exactes, constate ce fait expressément.

Le tableau est traité avec beaucoup de soin. Le corps du

[1] Nous citerons les suivantes :

1° Une première composition à la plume, pour le groupe principal, connue sous la fausse dénomination de *la Mort d'Adonis.* — A Oxford.

2° Autre esquisse à la plume, du même groupe, mais où la Vierge est agenouillée au milieu. — Cabinet Samuel Rogers, à Londres *.

3° La même partie de la composition, dessin à la plume. — A la collection de Florence.

4° Trois figures nues ; deux hommes portant le corps du Christ. — A Oxford.

5° Esquisse de neuf figures ; la Madeleine baise la main du Christ.

6° — 7° Deux légères esquisses, de trois figures chacune. — Cabinets Forster et Woodburn, à Londrès **.

8° — 9° Deux groupes de femmes ; la Vierge et une autre figure y sont dessinées en squelette. — Cabinet Leembrugge, à Amsterdam.

10° Le même groupe, figures vêtues. — Dans le cabinet de Weimar.

* La collection de feu Rogers a été vendue à Londres en 1856. (*Note de l'éditeur.*)

** Les Raphaël de M. Woodburn provenaient, en grande partie, de la collection de sir Joshua Reynolds. L'ensemble de cette collection avait été payé 75,000 francs ; mais M. Woodburn, qui est un spéculateur, a revendu tout de suite une petite portion de ces dessins, pour le même prix, 3,000 livres sterling, à lord Ashburton, et le reste à d'autres amateurs. (*Note de l'éditeur.*)

Christ, d'un dessin très-noble, est porté au tombeau par deux hommes; à sa main s'attache la Madeleine éplorée, qui le regarde en sanglotant. Près d'elle, Joseph d'Arimathie monte au sépulcre. Saint Jean, plongé dans une douleur violente, semble se refuser à croire que le Sauveur ait pu mourir. A quelque distance, la Vierge s'affaisse entre les bras de trois femmes. Au fond, le Calvaire. Sur le premier plan, le nom de Raphaël et la date 1507.

Outre le tableau principal, Raphaël fit aussi, sur un champ carré, Dieu le Père, entouré d'anges, figure à mi-corps, qu'on voit toujours aux Franciscains de Pérouse.

Dans la predella, il représenta, en grisaille, les Vertus théologales; trois médaillons, séparés par des Génies debout. Ces petits tableaux, rapidement et magistralement exécutés, sont aujourd'hui dans la collection du Vatican.

Quand Raphaël eut terminé ces peintures, il retourna à Florence, où l'appelaient d'autres travaux.

On peut indiquer comme étant de cette époque la ravissante Sainte Catherine d'Alexandrie, demi-figure de grandeur naturelle[1], qui orne la National Gallery de Londres[2].

Ce beau tableau, quoique peint d'après des études prépara-

[1] Cette figure est plus petite que nature. M. Viardot l'a remarqué dans sa courte description de la National Gallery (p. 12 des *Musées d'Angleterre*, etc., édition de 1855) : « Le second morceau (de Raphaël) est une *Sainte Catherine d'Alexandrie*, à mi-corps et *de proportions plus petites que nature*. Cet ouvrage sur bois, qui provient de la galerie Aldobrandini, et qui appartient à la première manière du maître, tout au plus au commencement de sa seconde manière, me paraît authentique, par ses défauts autant que par ses qualités. La couleur est encore un peu terne, quoique délicate et soignée, et le paysage du fond semble peint au bistre. Mais le dessin pur, sévère, gracieux, l'expression d'amour et de joie sainte qui rayonne sur le beau visage de la vierge martyre, annoncent assez quel esprit l'a conçu, quelle main l'a tracé... » (*Note de l'éditeur.*)

[2] N° 168 du Catalogue (1857) : « *Sainte Catherine d'Alexandrie.* Elle est représentée les yeux tournés vers le ciel, avec une expression pleine de résignation; son bras gauche est appuyé sur la roue, instrument de son

toires et d'après un carton conservé au Louvre [1], n'est cependant pas soigné comme la Mise au tombeau. Mais il a un autre attrait : l'exécution très-légère [2] révèle mieux l'immense savoir et le divin sentiment du maître. C'est une de ces œuvres que rien ne saurait traduire, ni la parole, ni la copie peinte, ni la gravure; car ce feu qui la parcourt est trop sillonnant et tout à fait insaisissable.

Une petite Madone, de la même époque, et surnommée la Vierge à l'Œillet, n'est connue que par d'innombrables copies du temps. C'est une jolie production du maître, mais bien moins importante que la Sainte Catherine.

Une autre Madone, d'une extrême beauté et d'une exécution très-spirituelle, est la Madone [3] de la casa Niccolini de Florence. Elle est datée 1508 avec les lettres R. V. La Vierge, presque de profil, tient sur ses genoux Jésus assis; elle le contemple tendrement, tandis que lui, au contraire, regarde le spectateur. L'enfant a une certaine expression de minauderie, et il ressemble en cela aux deux anges de la fresque de San Severo ainsi qu'à l'Enfant de la Madone de la maison Colonna.

Ce dernier tableau, actuellement au musée de Berlin [4], est un

supplice; le fond est un paysage. Petite figure, aux *trois quarts* de grandeur naturelle.... » (*Note de l'éditeur.*)

[1] Le nouveau Catalogue des dessins du Louvre, que prépare le conservateur, M. Reiset, n'a pas encore été publié; mais le carton de Raphaël est exposé dans les galeries. Il portait le n° 574 dans l'ancien catalogue; dessin aux crayons noir et blanc sur papier gris. (*Note de l'éditeur.*)

[2] Les ombres sont faites par des espèces de hachures ou traits de pinceau, comme dans un dessin au crayon ou une gravure au burin. Quelques rayons d'*or*, dans lesquels se perd le regard de la sainte, descendent d'en haut et *rayent* le ciel. (*Note de l'éditeur.*)

[3] Aujourd'hui chez lord Cowper*, à sa résidence de Penshangar.

[4] L'Exhibition de Manchester en a montré une prétendue *replica*, qui n'est qu'une copie. Voir *Trésors d'art*, par W. Burger, p. 59. (*Note de l'éditeur.*)

* Cette Madone de 1508 a paru à l'Exhibition de Manchester. Voyez *Trésors d'art*, etc. par W. Burger, p. 57. (*Note de l'éditeur.*)

libre jet de la fantaisie raphaélesque. On y devine une exécution de *prime saut*, toute volontaire, et sans le secours de modèles ni d'études. Il est moins terminé encore que la Sainte Catherine de Londres.

Nous arrivons maintenant à l'une des plus pures et des plus nobles créations de Raphaël, à ce joyau que possède la galerie du Louvre, et qui est connu sous le nom de la Belle Jardinière.

La Vierge est assise au milieu d'un riche paysage, dont le terrain, au premier plan, est parsemé d'herbes et de fleurs. L'enfant Jésus, appuyé contre les genoux de sa mère, lève vers elle ses yeux pleins d'une céleste tendresse. A gauche, le petit saint Jean est agenouillé en admiration devant lui. Voilà le motif du tableau. Mais comment oser traduire l'impression que produit ce chef-d'œuvre? Le sentiment sublime de la maternité s'offre ici dans toute sa pureté idéale. L'âme est émue autant que les yeux sont émerveillés.

La Belle Jardinière porte la date 1508[1]. Elle n'était point achevée lorsque Raphaël fut appelé à Rome. Il chargea son ami Ridolfo Ghirlandajo de terminer le manteau bleu de la Madone, et, en effet, cette draperie ne répond pas complétement à la belle et simple manière du peintre d'Urbin. Le tableau avait été commandé par un gentilhomme de Sienne, au service de Léon X, et nommé Filippo Sergardi, qui le revendit plus tard au roi François Ier.

[1] Il faut remarquer d'abord que certains connaisseurs déclarent *copie* cette *Jardinière*, dont il y a répétition dans trois autres musées. La date n'est pas 1508, mais M.D.VII., chiffres très-visibles sur la bordure de la robe. Cette date authentique prouve que *la Belle Jardinière* du Louvre ne saurait être le tableau commandé par Sergardi et terminé par Ridolfo Ghirlandajo. Tous ces détails, reproduits de Vasari et de plusieurs auteurs qui ont copié Vasari, s'appliquaient sans doute à une autre Madone. Au surplus, M. Villot, dans son excellent catalogue, a rectifié ces erreurs. Voyez le nº 375 du Catalogue des Écoles d'Italie, du musée du Louvre, et la note p. 105-106. (*Note de l'éditeur.*)

Raphaël peignit aussi en 1508 la Vierge levant le voile qui recouvre Jésus endormi, pour montrer l'Enfant divin au petit saint Jean à genoux. On ne sait ce qu'est devenu l'original. Il en existe une foule d'excellentes copies. Toutes se ressemblent dans les parties principales et dans le paysage; ce qui ne permet pas d'admettre qu'aucun de ces tableaux soit fait d'après le carton de Raphaël, conservé à l'Académie de Florence, car ce carton n'offre pas de paysage.

Plus tard, à Rome, Raphaël répéta cette composition, avec quelques changements : le petit saint Jean a les mains jointes en adoration, au lieu d'indiquer par un geste du bras l'enfant Jésus; et le paysage représente une ruine, qu'on voit encore dans la villa Sacchetti, près Saint-Pierre. Ce tableau, connu sous différents noms : le Sommeil de Jésus, la Vierge au Linge, la Vierge au Diadème, est au musée du Louvre [1].

L'exécution de Raphaël, on vient de le remarquer, n'était pas toujours égale, surtout dans cette période où il commençait à s'affranchir. Cependant il est rare qu'il ait exécuté un tableau sans en avoir fait auparavant des études d'après nature, dont il s'écartait le moins possible. De cette façon, il pouvait, en peignant, s'abandonner à son inspiration, sans être tourmenté par des recherches de poses ou de dessin. Ce procédé, outre la tranquillité qu'il donne à l'artiste, a aussi l'avantage de faciliter et de hâter la production.

C'est pendant son séjour à Florence que Raphaël fit la connaissance personnelle du dominicain fra Bartolomeo di San Marco, qui était de quatre ans plus âgé que lui. Après avoir laissé la peinture assez longtemps, fra Bartolomeo

[1] Voir n° 376 du Catalogue des Écoles d'Italie. On appela encore ce tableau *la Vierge au Voile*. Selon Lépicié, on le désignait sous ce titre : *le Silence de la Vierge*. Au reste, il n'est pas cité par Vasari, et il ne faisait pas partie de la collection du roi avant 1742. M. Waagen le critique beaucoup, et n'est pas loin d'en contester l'originalité. (*Note de l'éditeur.*)

venait de s'y remettre, et il avait exécuté, pour l'église Saint-Marc [1], un grand tableau, d'une couleur magnifique, lequel fut acquis, en 1512, par la république de Florence, qui en fit don à l'ambassadeur de France. Plus tard ce tableau passa dans la collection de François Ier et maintenant il fait partie du musée du Louvre [2].

Raphaël admirait ce grand maître, et ils devinrent amis intimes. A tous deux ces rapports artistiques profitèrent beaucoup. Raphaël, déjà initié chez le Pérugin à la science de la perspective, enseigna cette science au frate, qui, en revanche, lui apprit le grand art d'agencer les draperies et de donner au coloris un ton lumineux en développant sa large manière de peindre.

Le jeune peintre d'Urbin, dont le génie impressionnable s'appropriait aussitôt tout ce qu'il voyait d'excellent, imita un moment le style de son nouvel ami, à ce point que le tableau qu'il exécuta alors pour l'autel de la famille Dei à San Spirito, pourrait, au premier aspect, être accepté comme une œuvre de Bartolomeo.

Ce tableau montre la Vierge assise sur un trône très-élevé dans une niche à colonnes; elle presse avec tendresse contre son cœur l'enfant Jésus. Celui-ci, plein d'une grâce naïve,

[1] P. Serafino Razzi, *Istoria degli uomini illustri Domenicani*, 1596, p. 366: « L'anno 1500, 26 luglio (fra Bartolomeo) si vestì frate... dopo quattro anni riprese l'arte del dipingere. » — Voyez aussi Vasari, dans la biographie de ce peintre.

[2] C'est *la Vierge, sainte Catherine de Sienne et plusieurs saints*, n° 65 des tableaux de l'École italienne, musée du Louvre. Mais le catalogue de M. Villot ne s'accorde point avec M. Passavant sur les renseignements qui concernent ce tableau. — Suivant M. Willot, dans la Notice biographique de fra Bartolomeo, ce ne serait point non plus en 1508, mais dès 1506, que Raphaël aurait fait la connaissance du peintre florentin. « Au mois d'octobre 1506, dit M. Villot, Raphaël, se trouvant à Florence, devint l'ami de fra Bartolomeo, lui enseigna les règles de la peinture, et reçut en échange d'utiles leçons sur l'emploi des couleurs. » (*Note de l'éditeur.*)

regarde saint Pierre et saint Bruno, debout à l'un des côtés; de l'autre côté, l'apôtre saint Jacques le Mineur et le Père de l'Église, saint Augustin, semblent exhorter les fidèles à l'adoration du Sauveur. Deux petits anges chantent ensemble devant les marches du trône. En haut planent deux anges, qui écartent les rideaux d'un baldaquin.

Raphaël ayant laissé cette peinture inachevée, ses élèves et héritiers, Giulio Romano et Francesco Penni, la vendirent au président de la chancellerie du Pape, Baldassare Turini, qui la fit placer à l'église de Pescia, sa ville natale. Le grand-duc de Toscane l'acheta plus tard, et actuellement elle est au palais Pitti, sous le nom de la Vierge au Baldaquin.

Vers la fin de son séjour à Florence, Raphaël envoya à son ancien condisciple, Domenico di Paris Alfani, un précieux dessin d'une Sainte Famille. Alfani lui avait demandé cette esquisse pour un tableau d'autel qu'il était chargé de peindre à l'église des Carmélites, à Pérouse.

Ce dessin, exécuté avec un soin particulier, fait partie de la collection que le peintre Wicar a léguée à Lille [1], sa ville natale. Sur le dessin même Raphaël a écrit les lignes suivantes :

« Ne l'oubliez pas, Menicho (Domenico); envoyez-moi les chansons d'amour [2] que Ricciardo composa dans ses transports, au moment de son voyage. Rappelez aussi à Cesarino [3] qu'il m'envoie un *Sermone*, et faites-lui mes compliments. N'oubliez pas non plus de prier donna Atalante [4] de me faire parvenir

[1] Voyez une note précédente, page 54, concernant Wicar et sa collection. Voy. aussi le catalogue des dessins de Raphaël, que renferme cette belle collection, dans le tome II de l'ouvrage de M. Passavant. (*Note de l'éditeur.*)

[2] *Istrambotti, Strambotti* ou *Strambottoli*, genre de chansons d'amour, le plus souvent en octaves, que l'amant chantait à sa bien-aimée.

[3] Cesare di Francesco Rossetti, très-habile ouvrier en métaux, à Pérouse; on l'appelait Cesarino à cause de sa petite taille.

[4] Donna Atalante Baglioni, pour qui il avait fait la Mise au tombeau.

mon argent, et tâchez de le recevoir en pièces d'or [1]; que Cesarino le lui dise. Si je puis encore faire autre chose pour vous, écrivez-le-moi. »

Raphaël était arrivé à sa vingt-cinquième année. Sa réputation avait grandi et commençait à se répandre dans toute l'Italie. Une lettre, adressée à son oncle Simone Ciarla, révèle qu'il espérait, en ce moment-là, obtenir une commande importante pour une salle du Vieux Palais de Florence. Il s'agit vraisemblablement de la salle que Pietro Luzzi, surnommé il Morto da Feltro, avait décorée de peintures et de grotesques qui furent détruits quand on prépara cette pièce pour l'habitation du duc Cosimo. Voici la lettre de Raphaël [2] :

« A mon cher oncle Simone di Battista de' Ciarla da Urbino.

« Cher à l'égal d'un père,

« J'ai reçu votre lettre par laquelle vous m'annoncez la mort de notre duc; que Dieu reçoive son âme avec miséricorde. Vraiment je n'ai pu lire votre lettre sans verser des larmes. Mais c'est fini, et il n'y a rien à changer. C'est pourquoi il faut se résigner à la volonté de Dieu.

« J'ai écrit dernièrement à mon oncle le prêtre (Bartolomeo Santi), qu'il m'envoie le petit tableau servant de volet à la Madone de notre *préfète* (Giovanna della Rovere). Mais il n'en a rien fait. Je vous prie de le lui rappeler de nouveau, et qu'il me l'envoie à la première occasion, pour que je contente cette dame; car vous savez que je puis actuellement avoir besoin d'elle. Je vous prie encore, très-cher oncle, de prévenir le prêtre et Santa (la tante de Raphaël, qui demeurait avec Bartolomeo, son frère, dans la maison paternelle) que, si le Florentin Taddeo Taddei, dont nous avons souvent parlé, venait

[1] D'où il paraît ressortir que Raphaël projetait alors un voyage : celui de Rome peut-être?

[2] Voyez dans l'*Appendice*, VIII, la lettre originale.

à Urbin, ils aient à lui témoigner tous les honneurs possibles, sans rien épargner; vous aussi, par amour pour moi, rendez-lui tous les services dont il pourra avoir besoin, parce que, vraiment, je lui ai les plus grandes obligations.

« Je n'ai pas fait de prix pour le tableau, et n'en fixerai point, même quand je le pourrais; car il serait meilleur pour moi qu'on en fît faire l'estimation. C'est pourquoi je ne vous ai pas écrit le prix et ne vous l'écrirai point encore. Je n'ai pas d'autres nouvelles à vous donner, si ce n'est que celui qui m'a chargé du tableau m'a promis des travaux, jusqu'à concurrence de 300 ducats, tant pour ici que pour la France [1]. Après les fêtes, je vous écrirai peut-être à quel prix montera le tableau, pour lequel j'ai déjà fait le carton, et, après Pâques nous l'aurons terminé.

« Il me serait très-agréable qu'on pût obtenir du seigneur préfet une lettre de recommandation pour le gonfaloniere de Florence; j'ai prié, il y a peu de jours, l'oncle et Giacomo, de Rome, de me la procurer; car elle pourrait m'être très-utile pour un travail dans une chambre qui dépend de Sa Seigneurie. Je vous prie, envoyez-moi cette lettre, si c'est possible; et je crois que, si on la demande en mon nom au préfet, il la fera certainement écrire; recommandez-moi instamment à lui, comme son ancien serviteur et familier. Recommandez-moi aussi au maître... et à Redolfo [2], et à tous les autres.

« Ce XXI avril MDVIII [3].

« Votre Rafael,
« Peintre à Florence. »

[1] Probablement ceci se rapporte à Gio. Battista della Palla, qui, à cette époque, acheta beaucoup d'objets d'art à Florence, pour les revendre à François Ier. — Voyez Vasari, dans les Vies d'Andrea del Sarto et de fra Bartolomeo.

[2] Sans doute Ridolfo Zaccagna, fils de sa tante Lucia, née Ciarla.

[3] La date de la lettre originale est à moitié effacée; mais du XI, restant intact, il ressort positivement que la lettre est du XXI avril, puisque le duc

Il ne nous a pas été possible de découvrir quels sont les tableaux dont il s'agit dans cette lettre. Toutefois, le carton cité semble être celui pour le tableau d'autel de la famille Dei. La phrase : « Après Pâques, *nous* l'aurons terminé (mot à mot : *nous* y serons) » est très-remarquable, en ce que le pluriel semble indiquer que déjà Raphaël avait des aides et des élèves.

Reçut-il la lettre de recommandation tant désirée? et s'il la

d'Urbin mourut le XI de ce même mois, comme en témoignent les registres publics du quartier des Posterla, à Urbin : « Die XI mensis aprilis 1508. Guidubaldos, Urbini dux, et S. R. Ecclesiæ Capitanus generalis, circà horam quintam noctis decessit, et ab hâc vitâ migravit in civitate Fori Sempronii, sedente Julio II, P. M. »

P. Baldi rapporte ce qui suit : « Le duc Guidubaldo, souffrant beaucoup de la goutte, s'était fait transporter à Fossombrone, où l'air est plus doux qu'à Urbin. Mais il y mourut le 11 avril 1508, en présence de la duchesse Elisabettà, de Francesco Maria della Rovere, d'Ottaviano Fregoso, de Baldassare Castiglione, de Pietro Bembo, d'Emilia Pia, et d'autres personnes. La duchesse, quand la mort lui eut enlevé tout espoir, se précipita sur le corps de son époux, et resta comme morte, étendue près de lui. Rappelée à la vie, elle se plaignit de ce qu'on ne l'eût pas laissée mourir avec son bien-aimé. Elle ne mangea ni ne but de deux jours, et la douleur la rendit presque méconnaissable.

« Le corps du duc fut ramené à Urbin et exposé dans une salle du palais sur un magnifique catafalque recouvert de drap noir brodé d'or. Il était vêtu d'un pourpoint de damas noir, et de haut-de-chausses rouges, sa barrette sur la tête, selon l'usage de cette époque, dans le costume où il avait été portraituré par une main supérieure (Raphaël).

« Deux jours après, le 13 avril, les prieurs présentèrent au jeune prince héritier, Francesco Maria della Rovere, les clefs et les étendards de la ville. Lorsque, ensuite, il sortit à cheval, le peuple l'entoura en criant : *Duc! Duc!* Rentré au palais, les pages le débarrassèrent de son manteau brodé d'or, et il se rendit, avec onze habitants, chez la duchesse... Elle fit une touchante allocution, priant qu'on reportât sur le préfet lui-même le dévouement qu'on avait toujours témoigné au seigneur qui venait de mourir.

« Un grand catafalque fut élevé dans la cathédrale, sur les plans de Girolamo Genga.... Le 2 mai, on célébra les funérailles, pendant lesquelles Ludovico Odazio prononça l'oraison funèbre que Pietro Bembo nous a fait connaître... etc. »

Il se peut que ces cérémonies aient engagé Taddeo-Taddei à aller à Urbin, d'autant plus qu'il y eût rencontré son ami Pietro Bembo.

reçut, en fit-il usage? Nous n'avons point de renseignement là-dessus. Nous savons seulement que, vers le milieu de l'année 1508, il quitta Florence pour entrer au service du pape Jules II.

Ce départ fut si précipité, que Raphaël ne termina pas le tableau de la famille Dei, et qu'il fut même obligé de charger son ami Ridolfo Ghirlandaja d'achever le manteau bleu de la Vierge dite la Belle Jardinière [1].

Au nombre des tableaux laissés inachevés est celui d'une Vierge avec l'enfant Jésus et le petit saint Jean (galerie du prince Esterhazy, à Vienne), dont il existe plusieurs copies, toutes reproduisant l'original tel qu'il est, non terminé.

Remarquons qu'on rencontre ici beaucoup d'anciennes copies d'autres tableaux, peints également par Raphaël à son dernier séjour à Florence. Il faut donc croire que dès ce temps-là ses élèves faisaient des spéculations lucratives en répondant aux désirs des amateurs qui ne pouvaient obtenir des ouvrages du maître lui-même.

Selon Vasari, ce fut l'architecte du pape, Bramante Lazzari de Castel Durante [2], parent de Raphaël, qui le fit appeler à

[1] « Plusieurs critiques, dit M. Villot dans son Catalogue des Ecoles d'Italie (musée du Louvre), ont pensé que cette Vierge, de la deuxième manière de Raphaël et de la période florentine, pouvait être celle qui lui fut commandée, selon Vasari (*Vies de Raphaël* et *de Ghirlandajo*), par un gentilhomme siennois, et qu'il laissa, lors de son départ de Florence pour Rome, dans les mains de Ridolfo Ghirlandajo, afin que ce peintre terminât une draperie bleue. D'autres critiques prétendent, au contraire, que le tableau dont Vasari veut parler est celui connu sous le nom de la *Madonna di Casa Colonna*, et qui se trouve maintenant au musée de Berlin. Quoi qu'il en soit, et pour résumer la discussion, nous ferons observer qu'un artiste ne signe pas un ouvrage inachevé, et que le départ de Raphaël pour Florence n'ayant eu lieu que dans l'été de 1508, Ghirlandajo, en finissant le tableau et en le signant pour Raphaël, l'aurait daté de 1508 et non de 1507, époque à laquelle Raphaël était encore à Florence. La date de 1507 est irrécusable, et prouve que la peinture du Louvre n'est pas celle terminée par le Ghirlandajo. » — Voyez la note, p. 99. (*Note de l'éditeur.*)

[2] D'après Pungileoni, il ne nommait Donato ou Donnino Bramante, et

Rome. Guglielmo della Valle et Pungileoni croient que Raphaël se servit de l'entremise du nouveau duc, Francesco Maria della Rovere, préfet de Rome, pour obtenir des travaux au Vatican. Mais, comme déjà Giuliano da San Gallo [1] avait proposé au pape Jules II, pour l'exécution de son mausolée, le sculpteur Michel-Ange, comme en général il est dans les usages des cours que l'architecte présente les artistes à employer pour la décoration des édifices, on peut admettre que Bramante dut saisir l'occasion d'ouvrir à son compatriote, déjà célèbre, un champ plus vaste.

On peut accorder aussi que le jeune duc, qui, dès son enfance, avait connu Raphaël [2], se trouva en mesure de le recommander au pape plutôt qu'à un prince quelconque d'un État étranger.

Enfin, il se peut encore que Jules II ait, de sa propre initiative, mandé Raphaël, au premier mot qu'on lui adressa en faveur de cet artiste distingué dont il avait vu sans doute des ouvrages à Urbin. C'est d'autant plus vraisemblable, que ce grand souverain, ambitieux de gloire, ne la cherchait pas seulement dans la politique, mais aussi dans le développement des arts. Déjà le plus grand des architectes et le plus grand des sculpteurs, Bramante et Michel-Ange, étaient occupés à l'exécution de ses projets. Il lui fallait un grand peintre. Il eut le bonheur d'appeler Raphaël.

Raphaël, transporté de joie, accourut à Rome, la ville unique et éternelle.

serait né en 1444 à Monte Asdrualdo, près Urbin. — Voyez *Memorie intorno alla vita ed alle opere di Donato o Donnino Bramante*, Roma, 1836.

[1] Ainsi que le rapporte son fils Francesco. Voyez Carlo Fea, *Notizie intorno Rafaele Sanzio*, etc., p. 12; et, dans ses *Miscellanea*, p. 329.

[2] La lettre de Raphaël (p. 103) indique aussi que Giovanna della Rovere avait déjà été sollicitée de lui faire obtenir de grands travaux. (*Note de l'éditeur.*)

III

RAPHAEL SOUS JULES II

(1508 - 1513)

Raphaël va donc entrer dans des conditions plus grandioses, et servir un prince qui unissait à un caractère énergique la vive intelligence des choses temporelles. Grand souverain, capitaine illustre, Jules II honora aussi les arts et les sciences. Il releva les mœurs [1], si dépravées sous Alexandre VI, et ramena la paix, dont Rome, depuis si longtemps, n'avait pas joui.

Ses entreprises artistiques surtout étaient magnifiques. Il ne lui fut pas donné de les voir achevées, mais il leur imprima, avec l'aide des talents qu'il savait reconnaître et choisir, le cachet d'un esprit transcendant.

C'est lui qui exécuta le projet immense de Nicolas V,

[1] Voyez les Discours d'Uberto Foglietta : *Clarorum Ligurum Elogia*, p. 28 ; Oldoino al Ciaconio, III, col. 249, et Tomaso Inghirami : *Orat.*, p. 82. — P. Bembo, B. Castiglione et Lod. Ariosto, dans leurs Histoires de Jules II, louent aussi, outre son courage et son amour de la justice, ce qu'il fit pour rétablir les mœurs.

d'agrandir le Vatican jusqu'aux proportions d'une sorte de ville pontificale, où trouveraient place, non-seulement le pape et sa suite, tout le haut clergé et tous les hôtes d'un rang élevé, mais toutes les administrations cléricales, et de faire ainsi de ce palais réellement un centre de la chrétienté.

C'est lui qui conçut le plan de renouveler la vieille basilique de Saint-Pierre, de telle façon qu'elle mérite, sous tous les rapports, le nom de premier temple des chrétiens.

Le monument destiné à contenir ses restes, il le demanda à Michel-Ange, et il voulut que cette œuvre eût le caractère imposant que lui-même ambitionnait dans l'histoire [1].

C'est lui aussi qui voulut que les puissantes mains de Michel-Ange, habituées à tailler le marbre, prissent le pinceau, pour tracer sur les murs de la chapelle Sixtine [2] les figures gigantesques et immortelles des Prophètes et des Sibylles.

Et maintenant que demanda-t-il au génie de Raphaël?

Nous devons rappeler d'abord que Jules II se refusa absolument [3] à prendre possession des appartements du Vatican qu'Alexandre VI avait habités; et, comme le maître des Cérémonies parlait de faire effacer des peintures murales les portraits de ce pape : « Quand même les portraits seraient détruits, s'écria Jules, les murs ne suffiraient-ils pas à me rappeler la mémoire de ce simoniaque, de ce juif! »

On lui proposa donc les chambres de l'étage supérieur, qui déjà, sous Nicolas V et Sixte IV, avaient été ornées de peintures par Pietro della Francesca, Bramantino da Milano,

[1] Condivi rapporte, dans la *Vie de Michel-Ange*, que, lorsque Jules vit le dessin de son tombeau, il s'en montra satisfait et demanda à Michel-Ange combien coûterait l'exécution. — Cent mille scudi, répondit Michel-Ange. — Cent mille? s'écria Jules. Non, mais deux cent mille!

[2] C'était l'oncle de Jules II, Sixte IV, qui avait fait bâtir la Sixtine.

[3] Ainsi que Paris de Grassis l'a écrit. Voyez *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du roi*, II, p. 562, et l'*Histoire de la peinture en Italie*, de Fiorillo, p. 97.

Luca Signorelli, Bartolomeo della Gatta et Pietro Perugino.

Raphaël fut chargé de compléter ces décorations en peignant les murs de la chambre *della Signatura*. Le plafond avait été peint par Giovanni Antonio, surnommé le Sodoma. Les sujets de ce plafond, si l'on en juge par ce qui en reste, étaient tous tirés de la mythologie. Preuve qu'avant l'arrivée de Raphaël on était très-loin de songer au sujet qu'il inventa. Il s'ensuit la probabilité que le pape lui avait demandé de faire des projets pour les peintures à exécuter.

Dans ce palais splendide, abritant le pontife souverain, au milieu de cette cour éclatante, religieuse, savante et guerrière, les pensées de Raphaël prirent leur essor, et il trouva bientôt un sujet dont la signification sublime répondait aux exigences du lieu et à celles de son auguste seigneur.

De nos jours, on a voulu contester à Raphaël l'idée de ces peintures, si savantes jusque dans les moindres détails, et on l'a attribuée soit au pape, soit à quelque érudit de sa cour. Mais cette conception profondément spiritualiste ne saurait provenir de Jules II, qui fut dominé toute sa vie par l'esprit pratique [1].

Nous concéderons volontiers que, pour certains personnages et certains détails, le peintre, comme l'indique sa lettre à l'Arioste [2], ait eu recours à quelques savants, mais il n'en est pas moins vrai que l'invention générale lui appartient. Au commencement de son séjour à Rome, les savants avec qui il était lié ne se trouvaient point dans cette ville : Castiglione y vint

[1] Lorsque Michel-Ange eut exécuté le modèle pour la statue en bronze du pape à Bologne, Jules II lui demanda, si la main droite élevée signifiait la bénédiction ou la malédiction. A quoi le sculpteur répondit habilement : Elle ordonne aux Bolonais d'être sages.

Michel-Ange demanda ensuite au pape s'il devait lui mettre un livre dans la main gauche. — Non, non! répliqua vivement Jules II. Donne-moi une épée; car je ne suis point un savant.

[2] Jonathan Richardson : *Traité de la Peinture*, etc., p. 333. Le chevalier Pozzo a possédé cette lettre, dont la trace est perdue aujourd'hui.

un peu plus tard; Pietro Bembo seulement en avril 1510, et pour peu de temps; Bernardino Divizio da Bibiena était encore alors à la cour d'Urbin.

De plus, les sujets que proposa Raphaël étaient habituels en Italie depuis le quatorzième siècle. Ils sont indiqués déjà dans Boetius, dans le Dante, et bien mieux encore dans les *Triomphes* de Pétrarque. L'École d'Athènes est en germe dans le *Trionfo della Fama;* le Parnasse, dans le *Trionfo d'Amore*. En peinture, Francesco Traini, élève d'Orcagna, avait déjà exécuté, pour l'église Santa Catarina à Pise, un Triomphe de saint Thomas d'Aquin, où Platon, montrant son *Timæus*, et Aristote, son *Esthétique*, ont certains rapports avec les figures de la Dispute du Saint Sacrement, comme avec celles de l'École d'Athènes. Benozzo Gozzoli avait peint un sujet tout semblable, qui est maintenant au musée de Paris[1]. Sans aucun doute, Raphaël, dans ses voyages, a dû voir ces tableaux.

Il était donc très-naturellement dans la sphère de son savoir, de produire une composition qui présentât les vues religieuses et philosophiques de son temps. On peut croire qu'il a pris conseil de quelques-uns de ses amis, mais assurément il n'a pas suivi, comme l'ont prétendu divers écrivains, les données d'Inghirami de Sadoleto, ni du jeune Beroaldo; le contraire ressort, sans conteste, de sa lettre à l'Arioste.

Pour caractériser la chambre della Signatura d'après les peintures symboliques qu'elle renferme, on pourrait la nommer

[1] Ce tableau est reproduit dans la *Storia della Pittura italiana*, de Rosini, pl. xx. — Voyez la description de ce tableau dans le Catalogue du Louvre, n° 72, des Écoles d'Italie : « Dans le Dôme, à Pise, dit Vasari, derrière le siége de l'archevêque, Gozzoli peignit en détrempe, sur un petit panneau, un saint Thomas d'Aquin au milieu d'un grand nombre de docteurs qui discutent sur ses ouvrages. Parmi ces figures, on remarque le pape Sixte IV, une foule de cardinaux, de chefs et de généraux de différents ordres religieux. Ce tableau est le meilleur et le plus fini que Benozzo ait jamais fait. » (*Note de l'éditeur.*)

la chambre des Facultés; car, par la Théologie, la Philosophie, la Poésie et la Jurisprudence, Raphaël a représenté l'ensemble des connaissances qui rapprochent l'homme de la vérité divine.

Et si l'on considère que ces peintures devaient orner le lieu où le chef de l'Église catholique signait des ordres réglant sur toute la terre la marche spirituelle du troupeau chrétien, il faut admirer la sagacité de ce choix.

Le contentement du pape après l'adoption des sujets grandit encore lorsque Raphaël eut exécuté la première fresque, la Théologie. L'attente de Jules II était surpassée. Il fut tellement frappé de l'ampleur du génie de Raphaël, qu'il résolut aussitôt de faire repeindre par lui les salles du Vatican. Il ordonna donc que toutes les anciennes fresques qui s'y trouvaient, même celles du plafond voûté de la chambre de la Signature, fussent abattues.

Néanmoins Raphaël, approuvant la belle ornementation de cette voûte, trouva bon de ne repeindre que les huit grands panneaux, et de laisser subsister les petits sujets mythologiques intermédiaires, ainsi que le tableau central avec les armes du pape portées par des génies.

Il consacra les quatre grands médaillons de la voûte à des figures allégoriques, servant comme d'épigraphes aux grandes peintures murales de la Théologie, de la Philosophie, de la Poésie et de la Jurisprudence; les champs oblongs dans les angles de la voûte, il les employa pour des sujets de transition, c'est-à-dire en double rapport avec les tableaux des deux côtés au-dessous.

Toutes ces peintures de la voûte sont exécutées sur fond d'or, imitant la mosaïque.

Nous commencerons la description de la chambre della Signatura par la figure de la Théologie, qui sert d'épigraphe au grand tableau du même sujet.

Cette figure, assise sur des nuages, tient de la main gauche un livre, et de la droite elle montre la grande peinture qui est

dessous. Comme la Béatrice du Dante, elle est couronnée de lauriers. Tunique rouge, manteau vert; couleurs symboliques des vertus théologales, l'Amour et l'Espérance. Deux petits génies à ses côtés tiennent des tablettes avec les mots : *Divinarum rerum Notitia.*

L'idée principale de la grande composition de la Théologie, souvent nommée aussi la Dispute du Saint Sacrement, symbolise le rapport de l'homme avec Dieu par la rédemption de Jésus-Christ et par le mystère de l'Eucharistie.

Dans le ciel, au centre, les trois figures superposées de la sainte Trinité, chacune entourée d'une gloire. Au-dessus de tout, Dieu le Père au milieu des séraphins, des chérubins et de la pléiade d'anges qui chantent le « Trois fois saint, d'éternité en éternité. » Au-dessous du Père, au milieu des saints du royaume céleste, trône Jésus-Christ le Sauveur; plus bas, le Saint Esprit descend sur les hommes.

A la droite du Christ est assise la sainte Vierge, se penchant vers lui en adoration, et à sa gauche saint Jean-Baptiste qui l'indique du geste. Sur un grand demi-cercle de nuages, qui s'étend jusqu'aux deux bords du tableau, sont assis des patriarches, des prophètes et des martyrs, représentant la communauté des saints. C'est d'abord, à la droite du Christ en commençant par le point extrême du demi-cercle, l'apôtre saint Pierre, tenant la sainte Écriture et les deux clefs, en signe de ce qu'il est le gardien des préceptes de la foi et de ce qu'il possède la haute puissance de lier et de délier. A côté de lui, dans l'attente de la grâce et du pardon, est assis Adam, le père de la race humaine. Près d'Adam, saint Jean, l'apôtre chéri du Christ, écrivant ses divines visions; ensuite David, le chef de la famille terrestre du Christ, le plus auguste chantre de la gloire de Dieu; puis saint Étienne, le premier martyr; et enfin un saint à moitié caché par des nuages.

De l'autre côté, à la droite du spectateur, d'abord l'apôtre

saint Paul, tenant une épée, en souvenir de son martyre, et aussi comme symbole de la force pénétrative de ses doctrines. Près de lui Abraham, avec le couteau du sacrifice d'Isaac, image première du sacrifice du Christ; puis l'apôtre saint Jacques, le troisième témoin de la transfiguration du Seigneur, le type religieux de l'espérance, de même que saint Pierre est le type de la foi, saint Jean le type de l'amour. Moïse suit après, avec les tables de la Loi. Saint Laurent fait pendant à saint Étienne; et, en dernier, on aperçoit une figure guerrière, qu'on croit représenter saint George, patron de la Ligurie; sans doute en l'honneur de Jules II, qui était né dans cette contrée.

Le Saint-Esprit sous forme de colombe, entouré de quatre chérubins qui tiennent ouverts les quatre livres de l'Évangile, descend vers l'assemblée des croyants.

Cette sorte de concile, exprimant la vie théologique, est réuni en demi-cercle autour de l'autel sur lequel l'Eucharistie est exposée dans un ostensoir. Aux deux côtés les plus rapprochés de l'autel sont les quatre grands Pères de l'Église, colonnes du catholicisme romain : à gauche, saint Jérôme, le type de la vie contemplative, absorbé dans une profonde méditation de l'Écriture; près de lui, deux livres, l'un contenant ses *Lettres*, l'autre la *Vulgate*. Vis-à-vis est saint Ambroise, actif surtout dans l'Église militante; il lève les yeux et les mains vers le ciel et semble ravi par les divines harmonies. Saint Augustin, qu'il a converti au christianisme, est près de lui, et dicte ses pensées à un jeune homme assis à ses pieds; le livre de *la Cité de Dieu* est posé par terre. Saint Grégoire le Grand, couvert de la tiare et du manteau pontifical, fait face à saint Augustin. Son livre sur Job, avec la suscription : *Liber Moralium*, est aussi par terre, tout près de lui.

On est incertain sur le nom du personnage que représente la figure derrière saint Jérôme : c'est peut-être saint Bernard, le dernier des Pères de l'Église. Ses deux mains sont étendues

vers l'ostensoir. Vis-à-vis de lui, à côté de saint Ambroise, un théologien, portant une longue barbe et montrant le ciel, passe pour être Petrus Lombardus, nommé le Maître des Sentences, fondateur de la théologie scolastique, et le premier qui ait écrit une discussion sur les sacrements. Un peu plus loin, on voit le franciscain Scot et le dominicain Thomas d'Aquin; ensuite, debout, un peu en arrière de saint Augustin, le pape Anaclet, saint Bonaventure, lisant dans un livre, et, sur la première marche, le pape Innocent III, de profil, et tenant de la main gauche un écrit sur la sainte messe.

Parmi les figures du fond à droite, on reconnaît le Dante[1], le plus grand poëte chrétien, et fra Girolamo Savonarola, l'austère prédicateur de Florence, mis à mort comme hérétique, sur l'instigation d'Alexandre VI, et qu'on trouva digne, sous Jules II, de figurer au Vatican, entre les théologiens les plus distingués de l'Église.

Tout à fait au premier plan, un philosophe chrétien, vêtu à l'antique, interpelle un jeune païen, appuyé contre une balustrade, et lui montre comme un modèle d'obéissance le jeune homme qui écrit sous la dictée de saint Augustin.

Au côté gauche, Raphaël a représenté dans l'expression de leur foi le clergé, les savants, les peuples, et même les schismatiques : le clergé, par deux évêques; les savants, par un homme debout, qui, délaissant ses opinions personnelles, symbolisées par des livres qu'il a jetés à ses pieds, se retourne vers l'autel; les peuples, par trois jeunes gens qui se courbent naïvement devant l'Eucharistie; et les schismatiques, par des prêtres et autres personnages, discourant loin de l'autel. L'hérésie est

[1] Benozzo Gozzoli, dans le chœur si admirablement peint de l'église des Franciscains, à Monte Falco, avait déjà représenté le Dante, avec l'inscription : *Theologus Dantes, nullius docmatis expers*. A côté de Dante, se partagent les places d'honneur : *Laureatus Petrarca, omnium virtutum monarca*, et : *Pictorum eximius, Jottus* (Giotto), *fundamentum et lux*.

encore plus décidément caractérisée par la figure d'un sectaire entouré d'auditeurs et interprétant un passage de l'Écriture. Ce groupe du premier plan correspond au groupe du philosophe chrétien et du jeune païen; car, de même que le philosophe exhorte le païen à la soumission, de même ici, parmi les auditeurs de l'hérésiarque, un noble jeune homme, pour recommander la foi, montre les peuples en adoration.

Enfin, à l'extrême gauche du tableau est le portrait du bienheureux dominicain fra Angelico da Fiesole. Digne hommage rendu par Raphaël au plus pieux des peintres.

Le titre traditionnel que porte ce tableau : *Dispute du Saint Sacrement* est tout à fait un contre-sens, suivant nous. Le tableau offre bien plutôt une image de concordance; dans le ciel, par la réunion des saints de l'Ancien et du Nouveau Testament, à la suite de la Rédemption; sur la terre, par l'assemblée des théologiens, consacrant tous ensemble le mystère de l'Eucharistie.

Les tableaux de transition, peints au plafond, représentent, du côté de la Jurisprudence, le Péché originel; et, à l'opposé, du côté du Parnasse, Apollon écorchant Marsyas. Le rapport de ce dernier sujet à la Théologie paraît d'abord étrange, mais on en découvre le sens analogique quand on lit le premier chant du Paradis de Dante, où le poëte prie Apollon, le dieu qui a dépouillé Marsyas, de le dépouiller également lui-même de son enveloppe terrestre et de lui infuser l'esprit divin, pour qu'il puisse ainsi mieux reconnaître et mieux décrire les célestes tableaux du Paradis.

Le rapport du sujet d'Apollon et Marsyas avec le tableau de la Poésie ou du Parnasse est plus simple et plus direct : la victoire d'Apollon est celle de l'art vrai sur l'art faux, et menace de la punition divine ceux qui sont assez coupables pour ne pas employer le don céleste à son véritable but : le perfectionnement de l'homme et la glorification de Dieu.

Le Marsyas de Raphaël est pris d'un fragment de groupe antique; mais, au lieu du Scythe[1] qui, dans l'ensemble de ce groupe, exécute le jugement, le peintre a mis deux bergers couverts de lauriers : l'un tient un couteau, l'autre couronne Apollon.

La figure allégorique de la Poésie sert d'épigraphe à la fresque du Parnasse. Cette figure de femme est une des plus sublimes créations du maître, une des créations les plus parfaites de l'art de tous les temps.

Sur un siége de marbre, posé sur des nuages, est assise une femme au vêtement semé d'étoiles. Son regard est inspiré, sa tête couronnée de lauriers. Elle plane majestueusement, ailes déployées; elle semble s'élever, s'élever, et de plus en plus se rapprocher des cieux. D'une main elle tient ses tablettes sacrées, et de l'autre main la lyre d'or.

L'œil est frappé par cette image resplendissante qui exprime si poétiquement la beauté, la jeunesse, la flamme éternelle de la divine poésie.

Deux petits génies, assis à ses côtés, portent des tablettes avec ces mots : *Numine afflatur.*

Dans la grande peinture murale du Parnasse, Apollon, assis sous des lauriers au bord de l'Hippocrène, entonne ses chants, en s'accompagnant d'un instrument à cordes. Les neuf Muses, partagées en deux groupes, l'entourent; figures gracieuses, mais peu caractérisées, la représentation de l'antique n'étant pas, du temps de Raphaël, aussi familière qu'elle l'est de nos jours. Puis viennent les grands poëtes grecs et romains, et les poëtes de l'Italie. Homère chante ses récits héroïques, qu'un jeune homme écrit sur une feuille de papyrus. Virgile s'entretient avec Dante. Près de la magnifique figure de Sapho de

[1] Raphaël connaissait aussi la figure du Scythe, sculptée sur l'autre fragment du groupe. Voyez la gravure du Maître au Dé, d'après le dessin de Raphaël, Bartsch, XV, p. 206, n° 31.

Mytilène, trois poëtes lyriques, Alcaüs, Anacréon et Pétrarque, conversent avec Corinne de Thèbes, dont les beaux cheveux flottent sur ses épaules. Pindare, assis au premier plan à droite, parle avec inspiration à Horace, qui s'avance vers lui. Non loin de Sanazzaro, une vive discussion est engagée entre Ovide et trois poëtes, parmi lesquels on reconnaît Boccace et Antonio Tebaldeo.

La conception du sujet est, on le voit, autant italienne qu'antique, et l'ordonnance générale offre l'image d'une réunion de beaux esprits, appartenant à la haute société italienne de ce temps-là. Partout les mœurs, les grâces, la vivacité italiennes. Apollon lui-même s'accompagne avec le violon[1] au lieu de la lyre, et rappelle les improvisateurs. Il est vraisemblable que Raphaël aura été entraîné à cet anachronisme par le pape ou par un autre grand personnage, qui aura voulu perpétuer de la sorte le portrait de quelque habile virtuose, peut-être de Giacomo Sansecondo, dont Baldassare Castiglione, dans son *Livre du Courtisan*, loue avec une distinction toute particulière le talent musical.

Raphaël utilisa l'espace de chaque côté de la fenêtre, au-dessous du Parnasse, pour deux petits sujets en grisaille, dans lesquels il a voulu glorifier les deux grands poëtes de l'antiquité. D'un côté, Alexandre fait déposer les poëmes d'Homère dans le tombeau d'Achille[2]. De l'autre côté, Auguste empêche Plautius Tucca et Varius, amis de Virgile, de brûler l'Énéide, selon les volontés de l'auteur.

Le tableau intermédiaire, au plafond, symbolise la Contemplation des astres, qui convient aussi bien à la poésie qu'à la

[1] Contrairement à la première esquisse de Raphaël.

[2] Ce sujet n'a aucun fondement historique. Il doit son origine à la légende rapportant qu'Alexandre enviait le bonheur qu'Achille avait eu d'être chanté par Homère. Peut-être Raphaël a-t-il peint ce sujet à l'instigation de Castiglione, qui, dans le premier volume de son *Courtisan*, cite cette tradition comme une preuve de la sublimité de la poésie.

philosophie. Cette figure, servant d'épigraphe à la fresque de la Philosophie, est assise sur un siége porté par deux figures analogues à la Diane d'Éphèse [1]. Son aspect est sévère, son regard méditatif. Elle a sur ses genoux les livres de la Nature et de la Morale. Les couleurs et les ornements de sa draperie représentent ingénieusement les quatre éléments : l'air, par un bleu de ciel étoilé, à la partie supérieure du vêtement; le feu, par un rouge de flamme, près des genoux; plus bas, l'eau, par les poissons qui traversent un ton de mer verdâtre; et enfin, à la partie inférieure, la terre, par un ton brun, semé de plantes.

A ses côtés, deux enfants tiennent des tablettes, avec cette inscription : *Causarum Cognitio.*

La troisième grande peinture murale, si célèbre sous le nom de l'École d'Athènes, montre une assemblée de philosophes de l'Antiquité dans un magnifique vestibule. Rangés par groupes d'écoles, ils forment un tableau, surprenant et clair, du développement historique de la philosophie grecque. Et comme c'est surtout d'Athènes que vinrent les sciences, la désignation d'École d'Athènes est assez justifiée.

Il est à peu près admis que Raphaël, dans la composition principale de la partie supérieure, sur l'estrade des quatre marches, a réuni les maîtres de la haute philosophie, et dans le bas, en avant, les maîtres de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie, ces sciences ayant été recommandées, dans la *République* de Platon, comme préparatoires à la philosophie.

Mais, après un examen très-attentif, et considérant que, pour le choix et l'ordonnance de ses personnages, Raphaël a dû consulter les dix livres, très-répandus alors, de Diogène Laërce sur les philosophes célèbres [2], nous sommes d'avis qu'il

[1] Pour indiquer l'étude du ciel.

[2] La première édition de cet ouvrage, traduit du grec en latin, parut à Rome; la seconde à Venise, chez N. Jenson, 1475, in-folio; elle porte ce titre : *Diogenis Laertii de vitis, dogmatibus et apophthegmatibus clarorum philosophorum.*

a voulu exprimer, comme nous l'avons dit, le développement de la philosophie grecque. Car on voit, en commençant par le côté gauche du premier plan, les plus anciennes écoles philosophiques groupées autour de Pythagore. Socrate, ses adeptes et ses adversaires, sont en quelque sorte le trait d'union vers Platon et Aristote, entourés de leurs élèves, et occupant le milieu du tableau, comme représentants suprêmes de la philosophie grecque dans sa double tendance.

Plus loin, à droite, sont les Stoïques, les Cyniques, les Épicuriens et quelques philosophes postérieurs; enfin, à l'avant-plan du même côté, les maîtres des sciences positives, parmi lesquels on remarque un mathématicien, qui pourrait être Euclide ou Archimède.

Cette chronologie du développement de la philosophie n'avait pas été constatée jusqu'ici. Elle va nous aider, à défaut de traditions quelconques, contemporaines de Raphaël, à deviner, par le rapprochement des portraits incontestables, les autres individualités qui figurent dans cette magnifique assemblée. Nous essayerons donc d'en expliquer toute la composition et d'en nommer tous les personnages, grâce aux lumières que nous fournit l'ordre chronologique.

Dans le groupe de gauche, on reconnaît quatre fondateurs d'écoles philosophiques, à ce qu'ils sont placés chacun auprès d'un socle isolé, signe de leur indépendance.

Le plus âgé est Pythagore de Samos, qui, cinq cent cinquante ans avant notre ère, fonda à Crotone, en Italie, une école de philosophie, dont le but était la culture intellectuelle, religieuse et morale. Il érigea aussi une école de mathématiques, et, attribuant aux chiffres le principe des choses, il saisit la science de l'arithmétique dans sa plus haute signification. Assis tout à fait au premier plan, au milieu de ses élèves, il écrit dans un livre, où il semble graver ses découvertes sur les rapports harmoniques de la musique; car, devant lui, un jeune homme accroupi,

probablement son fils Telanges, tient une tablette sur laquelle sont notés les accords des tons, octave, quinte, quarte, avec les mots grecs : Διαπασον, Διαπεντα et Διατεσσαρον (*Diapason*, *Diapenta* et *Diatessaron*).

Parmi ses élèves groupés autour de lui, l'homme chauve et barbu est, on le croit, Archytas : il interpréta la doctrine des contrastes, ce qui lui a fait attribuer l'invention de la doctrine des *Catégories*.

Un peu en arrière est Theano, femme de Pythagore. Elle est de profil, et lève deux doigts de la main, apparemment pour signifier les doubles consonnes que Pythagore découvrit.

Un Arabe [1], coiffé d'un turban, se penche avec curiosité sur le livre de Pythagore; mythe ingénieux de l'initiation des Arabes à la philosophie grecque, ou peut-être des perfectionnements qu'ils apportèrent à la science des nombres. De l'autre côté du tableau, la figure de Zoroastre indique, non moins subtilement, que la philosophie grecque avait eu son origine en Orient [2].

A l'extrémité du groupe à droite, en contraste avec la philosophie idéale du grand homme de Samos, le profond Héraclite d'Éphèse, qui vivait cinq cents ans avant Jésus-Christ, représente la philosophie naturelle de l'école ionique; comme l'obscurité de ses principes l'avait fait surnommer *le Ténébreux* (Σκοτεινος), il est habillé de gris sombre. Assis près d'un piédestal, il écrit ses théories spéculatives sur la substance des choses, sur la nature et la vie de l'homme, théories qui furent peu comprises de ses contemporains, mais que saisirent plus

[1] On croit que c'est Averroës, Arabe du douzième siècle, qui transplanta la philosophie grecque dans la littérature arabe. Cependant Averroës n'appartiendrait pas au groupe de Pythagore, mais à l'école d'Aristote, de qui il a expliqué les livres.

[2] C'était alors l'opinion généralement adoptée.

tard des esprits clairvoyants, tels que Platon, Aristote et les Stoïciens.

Entre Héraclite et Pythagore, vers lequel il se tourne, le philosophe debout, argumentant sur un livre, est Anagoras, l'ami de Périclès. Par son éducation première, il appartient à l'école ionique; mais, comme il fut le premier à superposer l'esprit (Νους) créateur du monde au-dessus de la matière, il forme la liaison entre Héraclite et Pythagore, et le passage de l'Éthique (Εθιχος) à l'école de Socrate. C'est pourquoi il est placé directement au-dessous du sage Athénien.

Derrière lui se tient un beau jeune homme, dans lequel Raphaël a voulu perpétuer les traits de son prince Francesco Maria della Rovere, duc d'Urbin, alors à Rome. Vasari note, de plus, que Raphaël accorda une pareille distinction à *l'enfant prodige*, Federico II, duc de Mantoue, âgé de dix ans seulement, qui était aussi à Rome à cette époque. Nous croyons reconnaître le jeune Federico dans l'enfant qui, un peu à gauche derrière l'Arabe, regarde le spectateur [1].

Plus à gauche, sur le même plan, vis-à-vis du sombre Héraclite, Démocrite d'Abdera, le savant naturaliste, si méconnu de ses concitoyens, le joyeux voyageur qui ne voyait que folie, et non méchanceté, dans les méfaits des hommes, s'appuie contre une colonne et feuillette un livre. Ses études se rapportèrent surtout à cinq sciences : la logique, la physique, l'éthique, les mathématiques et les arts des Muses. Il est couronné de lierre, sans doute pour rappeler que la science ne le détourna pas des jouissances de la vie, et que son principe pratique était de rechercher le bien-être joint au calme de l'âme.

[1] Vasari désigne, comme étant Federico de Gonzaga, le jeune homme qui se penche près du groupe du mathématicien. Erreur évidente, car Federico, né en 1500, n'était encore qu'un enfant lors de l'exécution de l'École d'Athènes. — C'est sans doute la vue de tant de magnifiques ouvrages d'art à Rome, qui enthousiasma le jeune duc de Mantoue, et qui l'engagea, lorsqu'il fut arrivé au gouvernement, à faire travailler le célèbre Jules Romain.

Le jeune homme qui pose ses mains sur les épaules de Démocrite est certainement un de ses nombreux adeptes, peut-être Nausiphanes de Teios, plus tard maître d'Épicure.

Le vieillard présentant un enfant à Démocrite semble une allusion à cette coutume des Athéniens, de faire juger des dispositions de leurs enfants par les philosophes.

Sur la marche supérieure, on voit d'abord quelques représentants des Sophistes, contre lesquels Socrate lutta victorieusement avec sa dialectique éthique. L'homme à demi vêtu, accourant de la gauche avec des écrits à la main, est Diagoras de Mélos, l'affranchi, disciple de Démocrite. Il est rangé parmi les Sophistes, et son athéisme déclaré le força de quitter Athènes. Les deux autres Sophistes auprès de lui sont Giorgias de Leontium, élève d'Empédocles, et Critès d'Athènes, qui faisait dériver de la politique la religion, et qui fut l'adversaire constant de Socrate.

Mais voici Socrate lui-même (né 470 ans avant J.-C.), un des hommes les plus purs et les plus vénérables de l'Antiquité. Son bon sens, son ironie, sa lumineuse sagesse, firent justice de cette foule de discoureurs sans foi. Ses préceptes, dirigés vers la vie pratique et religieuse, peuvent se résumer en ces mots : « La religion consiste à honorer Dieu en faisant ce qui est juste. Le Dieu suprême est un être de raison, invisible moteur de tout ordre, tout-puissant, récompensant la vertu et châtiant le vice. L'âme ressemble à Dieu. Elle se rapproche de lui par la raison et par son activité invisible; c'est pour cela qu'elle est immortelle. » Socrate prêcha publiquement ces doctrines et introduisit la philosophie dans la vie pratique, ou, comme dit Cicéron : « il la fit descendre du ciel dans la demeure des hommes. » Aussi, le voyons-nous ici enseignant la sagesse au milieu d'un groupe d'auditeurs attentifs.

Couvert d'une armure, Alcibiade, à qui il sauva la vie dans un combat, est en face de lui. Comme toutes les natures aima-

bles et faciles, Alcibiade ne fut pas irréprochable dans ses mœurs, mais son affection pour Socrate prouva qu'il n'était point dépourvu de nobles sentiments.

Près de lui est un de ces artisans avec qui Socrate aimait à converser, parce que leur esprit n'était point gâté par de faux principes.

Un peu plus au fond est le vieil Aristippe, élevé à Cyrène dans les plaisirs sensuels. Les enseignements de Socrate ennoblirent, du moins, ces penchants à la volupté, et Aristippe devint le fondateur de l'école de Cyrène. Selon lui, la destinée de l'homme est de jouir, en conservant toutefois l'empire sur soi-même et la liberté d'esprit. Sa philosophie fut l'art de goûter la vie.

A côté de lui, et plus rapproché de Socrate, un jeune homme, complétement absorbé par la parole du maître et s'appuyant du coude sur le stylobate, est Xénophon d'Athènes. Ce grand historien, le plus intime disciple de Socrate, nous en a laissé dans ses écrits une fidèle image.

A ce groupe appartient encore un homme de condition infime, Eschine, le pauvre marchand de saucisses. Fervent admirateur de Socrate, il fut plus tard un des orateurs célèbres de la Grèce. Étendant le bras droit vers les sophistes, il semble vouloir, par un geste impératif, les éloigner, comme s'il devinait en eux ces impies qui osèrent accuser Socrate d'impiété, et dont la haine ne fut satisfaite que lorsque le vieillard de soixante-dix ans, celui que l'oracle de Pythie avait nommé « le plus sage des hommes, » eut vidé la coupe empoisonnée.

Plus loin, au fond, est Euclide de Mégare, autre admirateur de Socrate. Il fut le chef de l'école dialectique, basée sur la principale maxime des Éléates : « Tout n'est qu'Un ; » et, s'inspirant de la doctrine socratique, il appela cet « Un », non-seulement le Vrai, mais encore le Bon.

Nous sommes arrivés au plus illustre des disciples de Socrate,

à Platon, qui, avec Aristote, occupe le centre de l'assemblée. Leurs systèmes, en opposition sous plusieurs rapports essentiels, excitèrent au moyen âge, et surtout à l'époque de Raphaël, les luttes les plus passionnées entre les théologues et les philosophes.

Platon (né 430 ans avant J.-C.), issu de la lignée de Solon, est un des hommes les plus nobles et les mieux doués qui aient jamais vécu. Son génie et sa vertu le rendent digne d'être placé à côté de Socrate, son maître.

Ses voyages, ses études, ses contemplations, avaient élevé sa pensée à des hauteurs jusqu'alors inconnues. De ce sommet intellectuel, il chercha à synthétiser les vérités éparses dans les diverses théories de son temps. Son intuition profonde lui révéla qu'un Dieu supérieur avait formé les objets d'après les idées; que l'âme humaine, d'origine céleste, était tombée par sa faute dans la vie terrestre, mais qu'elle obtiendrait sa rédemption. On peut dire que Platon a entrevu ainsi les doctrines du christianisme et qu'il en fut le précurseur.

Aristote de Stagyre (né 384 ans avant J.-C.), disciple de Platon, gouverneur d'Alexandre le Grand, fut, en contraste à son maître, le philosophe de la raison réflective. A l'inverse de Platon, il procéda par analyse, du particulier au général, rejeta les idées *à priori*, et posa comme but la recherche de la nature, l'étude de ce qui existe, de ce qu'on nomme la réalité. Sa perspicacité extraordinaire, l'étendue de ses connaissances, en firent le chef de la philosophie expérimentale.

Dans la fresque de Raphaël, la différence des principes de ces deux hommes de génie est admirablement exprimée par leur attitude et leur geste.

Platon, comme représentant de la philosophie spéculative, contemplative, théologique, tient de la main gauche son *Timæus*, et élève la main droite vers Dieu, de qui tout dérive et à qui tout retourne.

Aristote, représentant de la philosophie pratique, tient son livre de l'*Éthique*, en avançant la main droite, et semble affirmer que les sciences ont pour objet la morale et l'application de l'expérience.

Un nombreux cortége de disciples de tout âge les entoure.

A côté de Platon, c'est le fils de sa sœur, Speusippus d'Athènes, qui resta fidèle à l'ancienne Académie; ce sont Menedemus d'Eretria, le Cynique; Xenocrates, le Chalcédonien; Phœdros et Agathon, à qui Platon a donné les places les plus distinguées dans son *Symposiom* [1].

A côté d'Aristote, et le plus près de lui, est le savant Théophraste d'Eressus, qu'il institua son héritier et son successeur; puis, Eudème de Rhodes. Dikæarch de Messana et Aristoxènes de Tarente, le musicien, sont un peu en arrière. Les stoïciens Zénon [2] de Kition en Chypre, Cléanthe d'Assus et Chrysippe de Soli, occupent le devant. Selon Diogène Laërce, Chrysippe fut le soutien de la *Stoa*, fondée par Zénon; sa dialectique était célèbre, et ses contemporains disaient que, « s'il y avait une dialectique parmi les dieux, ce ne pouvait être que celle de Chrysippe. »

Les deux philosophes qui marchent derrière les Stoïciens sont une allusion à la dénomination de *Péripatéticiens* (περι, autour; πατεῖν, marcher), qu'on appliquait aux disciples d'Aristote, parce

[1] On a souvent pris la première des figures juvéniles pour Alexandre le Grand; mais la vraie place d'Alexandre serait, comme disciple d'Aristote, dans le groupe du côté opposé. Avec plus de vraisemblance, on croit reconnaître dans la troisième figure, dont l'individualité est très-caractérisée, le portrait du célèbre Masile Ficin, traducteur de Platon, mort en 1491 à Florence.

[2] Dans ce vieillard si fier, on a cru, peut-être à cause de sa longue barbe, reconnaître le portrait de Pietro Bembo. C'est une erreur : le célèbre ami de Raphaël n'avait alors que quarante ans, et ce n'est que beaucoup plus tard qu'il laissa croître sa barbe, aimsi que le constate sa lettre adressée au Titien. De plus, Bembo était tout à fait voué au Platonisme, et Raphaël ne l'eût pas placé parmi les disciples d'Aristote.

que le maître se promenait avec eux dans le Lycée, en les instruisant.

Au milieu des degrés, Diogène de Sinope, nommé le Cynique, couché avec négligence, tient à la main une tablette, et semble méditer profondément, sans s'occuper de l'illustre assemblée qui l'entoure.

Cet homme singulier (né 414 ans avant J.-C.), disciple d'Antisthènes, fonda la sévère école de la Vertu, qu'il interprétait comme un absolu renoncement aux choses matérielles de la vie. Il exprimait ainsi le fond de sa doctrine : « N'avoir besoin de rien est le propre des dieux. N'avoir besoin que de peu, c'est ressembler aux dieux. » Aussi voyons-nous près de lui son écuelle, le seul ustensile qu'il voulût posséder, — jusqu'au moment où il en reconnut la superfluité, en voyant un enfant puiser de l'eau dans sa main pour boire.

Contemporain du Cynisme et du Stoïcisme, l'Épicuréisme en différait sur plusieurs points. Le fondateur de la secte épicurienne, Épicure (né 342 ans avant J.-C., à Gargettus, près d'Athènes) tendait aussi vers le contentement personnel, mais il cherchait la félicité dans l'harmonie des jouissances morales et des jouissances sensuelles. L'épicurien ne pratiquait la vertu et la sagesse qu'en vue de leurs conséquences et comme moyen de plaisir ; il vivait sobrement et fraternellement, et maîtrisait la joie comme la souffrance.

La fresque montre Épicure descendant les marches de l'estrade ; il converse avec Aristippe[1], nommé Metrodidactus, jeune homme aux cheveux bouclés, au riche costume, et il lui indique du geste le fier Stoïque, dédaigneux des jouissances sensuelles.

Le génie grec, à la recherche d'une solution de l'énigme universelle, s'était épuisé dans ces essais multiples. Quand les

[1] Pour cet épisode, Raphaël s'est inspiré d'un passage de Diogène Laërce, livre II, c. 8, n° 4.

grands hommes disparurent, il ne resta plus que des sectes qui se croisaient et se heurtaient.

Cette transition confuse est indiquée par le jeune homme appuyé contre le soubassement d'une des colonnes du vestibule. En équilibre sur une jambe, l'autre jambe croisée en l'air, il écrit sur son genou, non pas ce que lui ont appris ses propres recherches, mais ce qu'il a entendu de ci et de là. Il représente l'Éclectisme qui commence.

Mais pendant que l'Éclectisme saisit tout ce qui lui semble vrai dans les différents systèmes, le Scepticisme, naissant à la même époque, va jusqu'à soutenir qu'on peut prouver la fausseté de toute vérité établie; tendance qui aurait pour résultat l'anéantissement de toute science, de toute philosophie.

Pyrrho d'Elis (né 354 ans avant J.-C.) est le représentant de cette philosophie sceptique, à laquelle on a même donné son nom (le *Pyrrhonisme*). Nous ne serons pas accusés de légèreté, si nous désignons, comme étant Pyrrho, le philosophe debout et inactif, qui s'appuie contre le soubassement d'une colonne et regarde sarcastiquement dans le livre où écrit le jeune éclectique.

Debout à côté de lui, le philosophe qui, par un mouvement d'hésitation, tourne la tête d'un côté et le corps de l'autre côté, doit être Archésilas de Pitane (né 318 ans avant J.-C.), le fondateur de la nouvelle Académie, dont la théorie penchait vers le Scepticisme, la pratique vers le Stoïcisme. Il ne concluait en général qu'à des connaissances problématiques, et, comme toute raison est sujette à contradiction, il croyait devoir s'abstenir de toute adhésion décidée.

On peut admettre ensuite que le philosophe s'avançant, enveloppé dans son manteau, un bâton à la main, est un de ces cyniques postérieurs, raillés par Lucien, qui parcouraient le pays, le sac sur le dos. Enfin, le jeune homme qui s'enfuit doit indiquer la fin de l'antique école grecque.

Il nous reste à considérer le groupe du devant au côté droit.

En face de Pythagore, représentant de la mathématique spéculative, nous voyons la mathématique pratique. Quittant de plus en plus la spéculation, l'esprit s'est porté aux sciences positives. Dans le tableau elles commencent à l'étude de la géométrie qu'enseigne un maître penché vers la terre et démontrant avec un compas la figure isogonique, dessinée sur une tablette. Plusieurs élèves sont groupés autour de lui.

Dans ce personnage, Raphaël a perpétué le portrait de Bramante, son maître en architecture. Mais il est difficile de décider aujourd'hui s'il a voulu désigner, comme on le croit généralement, Archimède, le célèbre mécanicien, ou bien Euclide d'Alexandrie, le plus grand mathématicien de l'antiquité[1].

Les jeunes disciples expriment très-nettement différents degrés d'aptitude : le premier, malgré tous ses efforts, n'a pas l'esprit assez vif pour saisir la démonstration, tandis que le jeune homme qui s'appuie sur lui semble déjà l'avoir comprise ; un troisième, agenouillé tout auprès, possède le sujet et s'en entretient avec le compagnon d'étude, placé derrière lui, qui en témoigne son admiration.

Non loin de ce groupe, deux vénérables figures symbolisent l'astronomie et la géographie.

[1] Une épigramme du cénobite Paul Volzius, qu'il adressa à Georg Reisch, prieur des Chartreux, près Fribourg, et que celui-ci a publiée dans son livre, alors très-répandu, *Margarita Philosophica* (Friburgi, 1503), désigne Archimède comme le mesureur de la terre : « Mensor et terræ Archimedes probatus. » Mais le même livre, lorsqu'il s'agit des mathématiques, considère Euclide comme le prince de cette science.

Luca Piacciolo del Borgo a écrit aussi une *Interpretazione di Euclide*, et il a fait là-dessus à Venise un cours auquel assista fra Giocondo, un des architectes des travaux de Saint-Pierre. Euclide était donc, on le voit, en grande estime parmi les artistes italiens.

Vasari a parfaitement décrit le personnage en question, mais sans lui attribuer un nom quelconque. C'est sans doute seulement sous Paul III, que cette figure a été baptisée Archimède, à cause du petit tableau que Perino del Vaga peignit sur le socle, et qui représente la Mort d'Archimède de Syracuse.

L'homme, vu de dos, couvert d'un manteau royal, couronne en tête, un globe à la main, est le géographe Ptolomé, dont la géographie servit de guide à tous les voyageurs jusqu'au seizième siècle[1]. On l'a confondu, à cette époque, avec le souverain de l'Égypte[2].

L'homme à barbe, et tenant dans la main droite un globe céleste, est le magicien Zoroastre, qui, suivant la tradition, s'était acquis le pays des Bactriens du temps de Ninus. Pétrarque aussi, dans son *Trionfo della Fama*, désigne Zoroastre comme l'inventeur de la magie, science étroitement liée à l'astrologie.

A l'extrémité droite de ce groupe, Raphaël s'est placé lui-même, avec son maître le Pérugin, comme auditeurs auprès de ces savants.

Pour compléter l'analyse de cette magnifique composition, nous devons encore décrire l'architecture qui l'entoure, et qui donne à l'ensemble un caractère solennel, d'une convenance parfaite. Selon Vasari, Bramante en aurait été l'ordonnateur; et, comme ce superbe vestibule dessine une croix grecque, avec une coupole, il est vraisemblable qu'il donne une idée du plan que le savant architecte voulait faire exécuter dans l'église Saint-Pierre.

Parmi les statues qui ornent les niches entre les colonnes, celles qu'on voit de face représentent Apollon et Pallas : le dieu de l'inspiration poétique et divinatoire, du côté des anciens philosophes idéalistes, dont plusieurs furent poëtes; la déesse de la sagesse et de la science, du côté des philosophes de la raison, de l'expérience, de la vie pratique.

Au-dessus de la statue d'Apollon, deux bas-reliefs superposés se rapportent à la domination de la lubricité et de la

[1] Voyez Alexandre de Humboldt : *Kosmos*, II, p. 224.

[2] La *Margarita Philosophica*, édition de Fribourg, 1503, contient une gravure sur bois, représentant ce même géographe Ptolomé couronné comme un roi.

colère, que sait apaiser le dieu des Arts. Le bas-relief supérieur montre une Lutte sanglante; l'autre, un Triton qui enlève une nymphe.

En face, sous la statue de Minerve, une figure de femme, avec une baguette à la main, en signe de commandement, et deux génies servants à ses côtés, symbolise la victoire de la sagesse sur les instincts brutaux.

Entre la fresque de la Philosophie et la fresque de la Jurisprudence, le tableau transitoire est un Jugement de Salomon; sujet bien choisi, car ce jugement célèbre, qu'on pourrait appeler un jugement philosophique, n'a pas été dicté par la loi écrite, mais par la connaissance de la nature humaine.

La figure allégorique de la Justice sert d'épigraphe à la peinture symbolisant la Jurisprudence. Sa tête est ornée d'un diadème, et dans ses mains elle a l'épée et la balance, ses attributs ordinaires. Quatre petits génies l'entourent, portant cette inscription : *Jus suum unicuique tribuens.*

Dans le système d'Aristote, la morale est la base du droit [1]. L'inscription est conforme aussi à la définition du livre de l'*Éthique*, que le philosophe de Stagyre tient également à la main, dans la fresque de l'École d'Athènes.

Le mur au-dessous de la Justice, de même que le mur sur lequel se trouve le Parnasse, est percé d'une fenêtre au centre. Raphaël l'a divisé en trois compartiments : un cintre au-dessus de la fenêtre, et deux champs aux côtés.

Le cintre, ou lunette, offre les figures allégoriques de la Force, de la Prudence et de la Modération, exprimant, avec la Justice qui est au-dessus, les quatre Vertus cardinales, déjà célébrées par Pindare et surtout par Platon, et sans lesquelles toute juridiction est insuffisante.

La Prudence ou la Sagesse est au milieu. Voyant à la fois le

[1] Aristote, c. 5.

passé et l'avenir, elle a, comme Janus, double face, un profil de jeune femme et un profil de vieillard. Un génie lui présente le miroir de la connaissance de soi-même; un autre génie agite devant la face du vieillard un flambeau, symbole de la connaissance du monde. Sur sa poitrine, comme sur celle de Minerve, brille l'Ægis avec la tête de Méduse.

La Force, couverte d'une armure, tient une branche d'olivier, signe de paix; la Modération tient une bride.

Les peintures, aux deux côtés de la fenêtre, rappellent les garanties de juridiction données par Justinien et par Grégoire IX, qui recueillirent et coordonnèrent, l'un les anciennes lois temporelles, l'autre les lois de l'Église.

A gauche, l'Empereur assis, couronné de lauriers et enveloppé d'un manteau de pourpre, remet à Tribonianus, agenouillé devant lui, les Pandectes et le Codex. Il est entouré de jurisconsultes, presque tous portraits, dans le costume de ces fonctions, usité au temps de l'artiste. Deux d'entre eux portent les Institutes et constitutions, décrétées par Justinien.

A droite, le pape, assis, en costume pontifical, donne à un avocat du Consistoire les Décrétales, recueillies selon ses ordres par le dominicain Raimondo Pennaforte. Mais, au lieu de peindre le portrait de Grégoire IX, de l'auguste maison de Conti, Raphaël a représenté Jules II. Les cardinaux qui soutiennent le manteau du pontife sont aussi des portraits : Giovanni de' Medici, depuis Léon X; Antonio del Monte, oncle de Jules III; et, plus au fond, Alexandre Farnèse, qui, à son tour, devint pape sous le nom de Paul III.

Au tableau consacré à la Jurisprudence se rapporte encore le petit tableau du Péché originel, que nous avons déjà cité comme servant de transition du côté de la Théologie; car le péché originel est aussi la cause de la nécessité des lois sur la terre.

C'est ainsi que se clôt cette espèce de cycle épique, dans lequel Raphaël a su représenter, avec une clarté merveilleuse, les plus

hautes tendances de la science et toutes les connaissances de l'esprit humain.

En abordant la partie artistique, on remarque aussitôt que les peintures du plafond, qui ne furent exécutées qu'après la grande fresque de la Théologie, sont très-inégales entre elles. Si quelques-unes, par exemple la figure allégorique de la Poésie et le Péché originel, montrent la noble et intelligente manière de Raphaël, d'autres, quoique très-bien composées, sont froides et peu satisfaisantes comme exécution. Preuve que Raphaël employa déjà ses élèves ou d'autres artistes pour les travaux les moins importants de cette chambre.

Mais aux peintures principales on ne saurait découvrir la moindre coopération étrangère.

Quant aux dates successives de ces ouvrages, il est actuellement hors de doute que Raphaël a commencé les Stances du Vatican par le grand tableau de la Théologie. Cela se constate par les figures qui ont l'aspect de portraits, caractère particulier à l'école florentine du quinzième siècle, par l'emploi fréquent du rehaussage d'or et, en général, par la manière de peindre. Car, malgré la science profonde avec laquelle est exécutée cette fresque, on y sent encore une certaine timidité. Et c'est en l'exécutant, que Raphaël a trouvé le secret de l'extrême facilité qu'il manifesta dans la suite. Cette facilité perce même déjà à la partie inférieure du côté droit, où il eut moins besoin de recourir aux retouches finales à la détrempe.

L'ordonnance de la composition, une richesse prodigieuse, une haute signification, la noblesse et le superbe caractère des figures, le bel agencement des groupes, la clarté et l'harmonie de l'ensemble, le sentiment répandu partout, font de la Dispute du Saint Sacrement une peinture sans égale dans l'art moderne.

Si on la compare aux œuvres antiques, on s'aperçoit qu'elle possède au même degré la perfection du dessin et la beauté des

formes, mais qu'en outre elle attache bien davantage par cette expression de foi vive qui éclaire l'âme chrétienne.

Elle témoigne aussi d'un progrès du jeune maître sous le rapport de la couleur : la tête de saint Grégoire, entre autres, est d'un ton chaud et vigoureux; l'harmonie générale, si difficile à obtenir dans une fresque étendue sur de larges surfaces, est également très-satisfaisante, surtout quand on songe que ce fut là de Raphaël le premier grand ouvrage en ce genre.

Le Parnasse, quoiqu'il se rapproche encore de la manière du tableau précédent et qu'il ne soit pas achevé avec le même soin dans toutes ses parties, accuse cependant déjà plus de liberté. Le style des draperies, la distribution de la lumière et de l'ombre, y sont en progrès. Le dessin y a partout beaucoup de noblesse; seulement les lignes et le mouvement de l'Apollon ne sont point agréables, et en général le caractère de cette figure n'est pas heureux. Au contraire, les beaux groupes des Muses ont de la grâce et du charme.

Toutefois, c'est dans l'École d'Athènes que Raphaël apparaît avec tout son génie et qu'il est complétement maître, et de son style et de l'exécution.

En ce qui concerne la partie savante de cette composition, il est possible et assurément très-probable que Raphaël ait consulté les savants ses amis, entre autres le comte Castiglione qui venait de s'établir à Rome.

Quoi qu'il en soit, c'est à Raphaël seul qu'appartient le mérite immense d'avoir su traduire en une image vivante et lumineuse le développement de la philosophie grecque. C'est Raphaël seul qui a inventé le groupement des personnages selon le rang qu'ils occupent dans l'histoire, qui a répandu sur ces philosophes un sentiment analogue à leurs tendances, qui les a caractérisés, non-seulement par des rapprochements ingénieux, mais par leur action, par leurs attitudes et leurs physionomies.

Cette fresque, où il s'est élevé à une dignité si magistrale, à un style si grandiose, est considérée, à juste titre, comme l'œuvre la plus magnifique que le divin maître ait jamais produite. Elle réunit, en effet, à la sévérité léguée par les écoles anciennes, l'expérience technique du dessin, de la couleur et de la touche, conquêtes des écoles plus modernes. La symétrie traditionnelle des peintres de Sienne et de Florence au quatorzième siècle, que le Pérugin observa toujours, se retrouve encore dans l'École d'Athènes ; mais elle y est si supérieurement employée, dans la disposition des groupes, que l'œil ne s'arrête pas même à ces combinaisons profondes, et qu'il jouit naïvement de la beauté des lignes.

En outre, les figures sont toutes très-individualisées, sans être traitées cependant comme des portraits. Préoccupé de plus en plus de la signification caractéristique, Raphaël s'attachait surtout à l'esprit moral des traits, si l'on peut ainsi dire, et il évitait les formes trop accidentelles de la nature. Il réalisa de la sorte, par l'union du caractère et de la beauté, ce que les vieux maîtres italiens avaient toujours cherché : il donna un corps à l'idée.

Il est également admirable dans la manière dont il a traité le costume grec, quoiqu'on ne connût pas alors encore beaucoup de peintures et de sculptures antiques. Personne, en cela, n'a montré, depuis, autant de sûreté, de goût et de style.

Toutes ces qualités superbes et fondamentales des arts du dessin, Raphaël les a déployées dans l'École d'Athènes ; il y a déployé aussi, pour la première fois, toutes les ressources particulières à la peinture. Les mouvements y sont libres, les groupes variés, la lumière et l'ombre largement distribuées ; la perspective y est très-habile. Ce sont là, en effet, les moyens propres à la peinture, et qui mettent une barrière entre elle et la sculpture, dont les principes naturels sont différents. Car cette liberté des mouvements, ce pittoresque des groupes, cette

diversité de grandeur des figures, tout cela, qui fait le charme de la peinture, ne saurait être introduit dans la sculpture.

Mais Raphaël néanmoins a merveilleusement compris où devait s'arrêter cette liberté pittoresque. Son sentiment du beau, si délicat et si noble, l'a toujours empêché d'aller aux extrémités qui caractérisent la dernière moitié du seizième siècle, date de la décadence de la peinture.

Chose douloureuse à dire! c'est Michel-Ange, c'est ce génie colossal, qui, le premier, par une pente rapide, fit glisser l'art hors de la noble route qu'avaient tracée les maîtres antiques et les maîtres primitifs de l'Italie. N'est-ce pas cet artiste prodigieux qui se plut à produire des attitudes violentes et tourmentées, et une vaine exagération de la science anatomique? Dans ses peintures même, c'est ce sculpteur qui a le plus abusé des lignes contournées, sacrifiant ainsi les beautés immuables de la plastique.

L'École d'Athènes est certainement un des ouvrages du seizième siècle qui réunit le mieux toutes les qualités composant ce qu'on appelle le grand style, qualification très-difficile à faire comprendre. Le grand style réside dans l'alliance du sévère et du vrai, dans la connaissance générale et particulière des formes et des caractères, dans l'ampleur des lignes et de l'expression, et surtout dans l'éloignement de toute puérilité éphémère. Léonard de Vinci, fra Bartolomeo, et au-dessus de tous Raphaël, sont les véritables représentants du style le plus pur et le plus noble de la grande période des arts.

Beaucoup d'historiens ont soutenu que ce furent les ouvrages de Michel-Ange qui révélèrent à Raphaël le grand style. Vasari, dont on connaît la prédilection pour le maître florentin, a exagéré cette supposition. Essayons donc, à notre tour, d'apprécier l'influence, d'ailleurs incontestable, de Michel-Ange sur Raphaël, et d'en juger les résultats.

Comme toutes les natures bien organisées, Raphaël, au pre-

mier moment d'enthousiasme que lui inspirait l'ouvrage d'un grand maître, ne put jamais résister au désir de s'en approprier les qualités les plus vives. Il en fut ainsi quand il vit les tableaux du Pérugin, de Léonard, de fra Bartolomeo. Il en fut de même encore pour les œuvres de l'antiquité grecque et romaine. On conçoit donc que son âme impressionnable ne resta pas froide devant les travaux gigantesques de Michel-Ange. Il chercha à le suivre, entraîné par la puissance même de ces merveilles, autant que par sa propre volonté. Quelques peintures exécutées après la première chambre du Vatican [1] témoignent de cette attraction irrésistible, par exemple le Prophète Isaïe dans l'église Saint-Augustin.

L'influence est donc constatée, mais ce Prophète, où on la remarque le plus, est précisément un des plus faibles ouvrages du peintre.

L'influence de Léonard et de fra Bartolomeo avait contribué à la progression rapide et brillante du jeune Raphaël; au contraire, l'influence de Buonarroti arrêta un moment l'essor de son divin génie. Nous devons expliquer ce phénomène étrange.

Une grande ère dans les arts comme dans les lettres ne résulte pas toujours de l'apparition d'un génie extraordinaire. Elle naît, grandit, atteint son apogée et s'arrête. Elle a son enfance, et, comme l'enfance elle-même, sa naïveté; puis son adolescence avec la grâce et les sentiments naturels de cet âge; ensuite la maturité avec sa toute-puissance.

Raphaël fut la plus haute expression de l'art du seizième siècle; c'est lui qui toucha le sommet de la perfection.

[1] Il est certain que Raphaël ne vit pas les travaux de Michel-Ange à la chapelle Sixtine avant de terminer ses fresques de la chambre de la Signature. Le jour de Noël 1512, les échafaudages de la première partie des peintures dans la chapelle Sixtine n'étaient point encore enlevés, car on lit dans le *Diario* de Paris de Grassis : « 1512, in vigiliâ N. C. : Pontifex voluit vesperis interesse in capellâ Sixtinâ... Sed quia non erat ubi possemus ponere thalamum et solium ejus, dixit, ut illud facerem ego modo meo. »

Il tient à la chaîne des artistes de son temps, et il en a été le dernier anneau et le plus radieux.

Michel-Ange, au contraire, n'a pas fait partie de cette chaîne traditionnelle. Génie unique et incomparable, d'une hauteur de conception, qui ne fut jamais égalée ni chez les anciens ni chez les modernes, il possédait des qualités artistiques tellement multiples, que nous renonçons à les analyser. Le seul peintre qui ait pu l'inspirer dans sa jeunesse, ce fut Signorelli. Peut-être même serait-il plus juste de dire que Signorelli était le seul artiste contemporain dont les œuvres grandioses répondissent aux élans énergiques de l'âme de Michel-Ange. Mais, comme nous l'avons déjà indiqué, ce génie immense, sans liens de tradition avec ses prédécesseurs, n'étant dirigé que par ses propres inspirations, sortit quelquefois des règles de l'art, et, livré à son emportement, créa des images toujours étonnantes de grandeur, de beauté et de puissance, mais exagérées dans l'exécution, malgré une science merveilleuse, et jetées souvent au delà des lois de la nature. En l'étudiant avec indépendance, on pourra sans doute acquérir de la science et de la force; mais qui cherchera à l'imiter tombera fatalement dans une lourde exagération.

Ce fut là justement l'effet qu'il produisit sur Raphaël. Quand l'imitation est flagrante, les ouvrages sont faibles; mais, dans les peintures où, à la manière majestueuse et savante du Florentin, Raphaël allia son charme céleste, sa grâce et son idéal, où le feu de son propre génie est toujours dominant, on ne saurait méconnaître un élan nouveau et quelque chose de plus grandiose.

Selon nous, l'art antique eut bien plus d'influence sur Raphaël que le style de Michel-Ange. Toutes les sympathies de Raphaël le poussaient dans cette direction, qui était d'ailleurs la tendance générale de l'époque; et les études de l'antique, qu'il fut obligé de faire pour sa fresque de l'École d'Athènes, avaient contribué surtout à lui faire comprendre les beautés de l'art grec.

En résumé, on ne saurait trop répéter que Raphaël, ayant reçu du ciel les plus merveilleux dons, eut encore ce rare bonheur d'harmoniser dans son talent, sans pour cela effacer le moins du monde sa propre originalité, presque toutes les qualités éminentes des écoles ses devancières et des artistes ses contemporains.

Passons maintenant à divers épisodes des premiers temps du séjour de Raphaël à Rome.

On se rappelle l'amitié qu'il avait nouée avec Francesco Francia à Bologne en 1506. Peu de mois après son arrivée à Rome, il lui adressa une lettre [1] ainsi conçue :

« Mon très-cher seigneur Francesco,

« Je reçois à l'instant votre portrait, qui m'a été remis en parfaite conservation, et sans le moindre dommage, par Bazzotto. Il est d'une beauté extraordinaire, et si vivant, que je m'imagine être chez vous et entendre votre voix. Je vous prie de prendre patience avec moi et de me pardonner si je tarde bien longtemps à vous envoyer aussi mon portrait, mais des travaux incessants ne m'ont point encore permis de le peindre de ma propre main, comme nous en sommes convenus. J'aurais pu, il est vrai, le faire exécuter par un de mes élèves [2] et y mettre la dernière touche, mais je ne veux point qu'il en soit ainsi : car il faut qu'on sache que je suis incapable d'atteindre à la perfection du vôtre. Soyez indulgent envers moi, je vous en prie; vous n'êtes pas sans avoir éprouvé déjà ce que c'est

[1] Publiée pour la première fois par le comte Malvasia.

[2] Cette phrase constate que dès lors Raphaël avait des aides ou des élèves ; peut-être les avait-il amenés de Florence : un des premiers qui travaillèrent sous lui fut le Florentin Giovanni Francesco Penni, surnommé il Fattore *.

* Le Louvre ne possède aucun tableau du Fattore. On a quelquefois attribué à ce peintre l'Abondance (n° 387), signée Raphael Vrbinas, et portée comme original dans les anciennes notices. Le Catalogue de 1856 a classé cette grisaille dans l'école de Raphaël. M. Waagen l'attribue à Jules Romain. (*Note de l'éditeur.*)

qu'être privé de sa liberté, et vivre engagé à des maîtres qui..., etc., etc. — En attendant, je vous envoie un dessin par le même Bazzotto, qui repart dans six jours. C'est une autre Adoration des bergers, bien différente, vous le verrez vous-même, de celle que vous vantiez avec tant de complaisance, ainsi que vous le faites toujours de mes ouvrages, à ce point que j'en rougis, comme en ce moment, lorsque je pense que vous vous réjouirez pour si peu de chose. Acceptez ce dessin seulement comme un gage de dévouement et d'amitié. Et si, par contre, je reçois votre Histoire de Judith[1], je la conserverai avec ce que j'ai de plus cher.

« Monseigneur le président de la Chancellerie[2] attend avec un vif désir son petit tableau de Madone, et le cardinal Riario[3] la grande Madone, ainsi que vous l'apprendrez plus en détail par Bazzotto. Et moi aussi je contemplerai ces tableaux avec le contentement que me procurent toutes vos autres Madones, car je n'en ai vu de personne qui soient représentées plus saintes, plus belles, plus parfaites. En attendant, ayez bon cou-

[1] C'est probablement le précieux dessin (conservé à la collection Albertine à Vienne) où Judith s'avance pour déposer la tête d'Holopherne dans un sac que tient une suivante. Il a été publié, à tort, sous le nom de Giovanni Bellini, dans les *fac-simile* lithographiés. La Judith exécutée à fresque par Francia au palais des Bentivoglio a été détruite lorsque cette famille fut chassée de Bologne par le pape.

[2] Datario, Baldassare Turini da Pescia. Il fut un des exécuteurs testamentaires de Raphaël. Le Vinci a peint pour lui deux tableaux en 1514, et c'est Jules Romain qui construisit sa villa (Lante) sur le Gianicolo.

[3] Rafael Riario, cardinal de San Giorgio, neveu ou fils naturel de Sixte IV. Il mena grand train à Rome et fit bâtir par le Bramante la Cancelleria. Il fut très-dévoué au pape Jules II, et contribua au choix du pape Léon X. Quoiqu'il eût pris part autrefois à la conjuration des Pazzi à Florence et au meurtre de Julien de Médicis, il fut nommé chambellan par Léon X. Mais son ressentiment contre les Médicis se réveilla encore dans la suite, et il trama contre Léon X une conspiration qui fut découverte. Toutefois, grâce à la puissance de son parti, il en fut quitte pour le bannissement et une amende. Voyez Carlo Fea, *Notizie intorno Raffaele Sanzio,* etc. Roma, 1822, p. 83.

rage, usez de votre sagesse ordinaire, et soyez assuré que je ressens votre chagrin [1] comme s'il était mien.

« Aimez-moi toujours comme je vous aime, de tout mon cœur.

« Rome, ce 5 septembre 1508.

« En serviteur constant,

« Votre

« RAPHAELLO [2]. »

Malvasia rapporte que, vers 1511, Achille Grassi (il n'était pas encore cardinal) envoya à son frère Agamemnon, à Bologne, une Annonciation, « de la main de Raphaël. » Ce que devint ce tableau, on ne le sait; mais la collection du château de Gotha en possède une copie.

C'est vraisemblablement après l'arrivée de cette peinture, que Francia aura composé, à la louange de Raphaël, le sonnet que Malvasia a publié. Touchant témoignage de l'amitié et de la haute estime d'un vieux maître très-renommé [3].

Voici le sonnet du Francia :

All' excellente pittore Raffaello Sanxio
Zeusi del nostro secolo,
da me Francesco Raibolini, detto il Francia.

Non son Zeusi, ne Apelle, e non son tale
Che di tanti tal nome a me convegna.
Ne mio talento, ne vertude è degna
Haver da un Raffael lode immortale.

[1] Francia jouissait de la faveur particulière des Bentivoglio, seigneurs de Bologne, et il fut très-affligé de leur expulsion par le pape.

[2] Malvasia, dans la *Felsina Pittrice*, écrit cette signature : *Rafaello Sanzio*. Mais c'est une liberté qu'il se permet, car Raphaël signa toujours : *Raphaello*. Le nom de Sanzio, ajouté au prénom, est également très-suspect, puisqu'aucune autre signature ne porte ce nom de famille, et que Raphaël ajoutait seulement à son prénom : *Peintre à Rome* (*Pictor in Romā*). De plus, dans tous les documents, le nom de famille est écrit : *Santi* ou *Sancti*.

[3] Il semble que ce soit par suite de faux renseignements que Vasari a si mal jugé le Francia.

Tu sol, cui fece il ciel dono fatale,
  Che ogn' altro excede, e fora ogn' altro regna
  L'excellente artificio a noi insegna
  Con cui sei reso ad ogn' antico uguale
Fortunato Garxon, che nei primi anni
  Tant oltrepassi, e che sara poi quando
  In più provecta etade opre migliori?
Vinta sarà natura ; e da tuoi inganni
  Resa eloquente dira te lodando
  Che tu solo il pictor sei de' pictori.

Au nombre des tableaux de chevalet que Raphaël exécuta pendant les trois premières années de son séjour à Rome, nous devons mentionner la Sainte Famille pour l'église Santa Maria del Popolo, érigée par le pape Sixte-Quint. C'était le cardinal Riario qui avait commandé cette peinture : elle est connue sous le nom de *Madonna di Loreto,* parce que, plus tard, elle orna l'église de Loreto. Elle est perdue aujourd'hui [1].

Vasari et Sandrart la virent encore exposée, les grands jours de fête, dans Sainte-Marie de Rome, avec un portrait de Jules II, également peint par Raphaël vers la même époque, et donné par le pape à cette église qu'il protégeait particulièrement.

Ce beau portrait, maintenant au palais Pitti, montre Jules II déjà avancé en âge, mais toujours plein d'énergie.

Quand Vasari dit que ce portrait est si vrai et si vivant, qu'on croit voir le pape lui-même et qu'on en a peur, il ne faut pas en conclure que Raphaël ait représenté ici, comme dans ses fresques, le souverain impérieux et inspirant la crainte ; au contraire, l'expression est très-calme, ainsi qu'il convient dans un portrait, mais elle accuse cependant toute l'individualité d'un caractère actif et entreprenant.

Le portrait du jeune marquis Federico de Mantoue, avec de

[1] On a cependant découvert, en 1857, un tableau, que l'on a jugé être l'original, et l'Académie de saint Luc, à Rome, paraît avoir confirmé ce jugement. Cette Madone appartient actuellement à sir Walter Kennedy Lawrence, qui réside à Florence.

longs cheveux couverts d'une barrette rouge, et le portrait du Parmesan, favori du pape, furent peints à la même époque. L'un passa avec les tableaux de la galerie de Mantoue dans la collection de Charles I[er] d'Angleterre. L'autre fut donné en présent par Ottaviano Sforza, évêque de Lodi, à la famille Foscarini de Venise, où l'Anonyme de Morelli le vit en 1530. On n'a pas d'autre renseignement sur cette dernière peinture.

Nous croyons devoir rapporter au même temps l'exécution du portrait de Jeune homme qui est au Louvre[1]. Ce doit être un jeune artiste, ou un ami de Raphaël. Il est appuyé sur son coude. Ses beaux yeux bleus ont un regard plein de tendresse et de poésie.

Pour répondre aux désirs de ses protecteurs, Raphaël exécuta aussi alors quelques petites Madones. Le beau tableau rond, connu sous le nom de la Vierge de la maison d'Albe[2], passa dans les États napolitains, à Nocera de' Pagani, par les soins de Paolo Giovio, évêque de cette ville[3]. Une autre Vierge, avec

[1] N° 385 des Écoles d'Italie. Ce jeune homme paraît âgé de quinze à seize ans, selon le Catalogue, dans lequel M. Villot cite l'opinion de Mariette à l'appui de la sienne : « Parmi quelques-uns, dit Mariette dans la description du cabinet de Crozat, il passe pour être le portrait de ce peintre; mais on a peine à se persuader que, dans un âge si peu avancé que l'est le jeune homme représenté dans ce tableau, Raphaël fût déjà aussi éloigné de sa première manière qu'il le paraît dans l'ouvrage dont nous parlons. » M. Villot ajoute : « En effet, cette peinture, évidemment de la troisième manière du peintre, a dû être exécutée de 1515 à 1520, et ne peut par conséquent représenter ses traits. » — On voit que M. Passavant et le Catalogue du Louvre sont loin d'être d'accord sur la date probable de ce portrait. La date approximative de 1511, fixée par M. Passavant, rangerait cette peinture dans la seconde manière de Raphaël, et non dans la troisième. Nous croyons que M. Passavant a raison. Ce portrait a trop de jeunesse, de naïveté, de fraîcheur, de poésie, pour être de la troisième manière. (*Note de l'éditeur.*)

[2] Gravée par Desnoyers.

[3] La *Madone d'Albe*, achetée par l'empereur Nicolas avec une partie de la collection Coesvelt, de Londres, est aujourd'hui au musée de l'Ermitage*.

* M. Viardot, dans ses *Musées de Russie* (p. 298), a écrit une page très-intéressante sur

l'enfant Jésus qui présente un œillet au petit saint Jean, se trouvait autrefois à Rome dans la collection Aldobrandini, dont elle porte le nom [1].

Raphaël peignit vers 1511 un plus grand tableau d'autel pour Sigismondo Conti de Fuligno [2], secrétaire intime du pape. Cette Madone de Fuligno [3], outre ses splendides qualités de dessin et de style, se recommande par son extrême fraîcheur, par la beauté particulière du coloris et l'habile entente du clair-obscur.

[1] Aujourd'hui chez lord Garvagh, à Londres.

[2] Il descendait de la grande race des Conti d'Anagni, qui donna à l'Église catholique le pape Innocent III. Depuis l'époque d'Innocent III, la riche famille Conti résida à Rome et y protégea beaucoup les arts; elle s'éteignit en 1808. Sigismondo Conti, que Giovanni Santi (dans sa Dédicace au duc d'Urbin) cite comme un écrivain distingué, a laissé une Histoire de son temps, depuis l'année 1475, en neuf livres, que Giustiniano Pagliarini a l'intention de publier à Rome. Voyez Pungileoni, p. 111. — Sigismondo Conti fut *cameriere segreto* du pape Jules II, ce qui est autant que secrétaire de la Chambre du pape. Selon P. Casimiro (*Memorie d'Araceli*, Roma, 1736, p. 242), il avait aussi le titre de secrétaire, qui était à la fois *abbreviatore del sacro Palazzo apostolico*; ce qu'on nomme aujourd'hui *viso di Curia*. Il mourut le 23 février 1512. Voyez C. Fea, *Nuova Descr. de' mon. ant.*, Roma, 1819, p. 72.

[3] Desnoyers en a fait aussi une belle gravure.

cette Vierge d'Albe, « qu'on nomme ainsi, dit-il, parce qu'elle fut dans la maison d'Albe, en Espagne, depuis le temps du chef de cette maison, don Fernando Alvarez de Toledo, le célèbre et cruel vice-roi des Flandres, mort en 1582. Je dois dire que cette Vierge elle-même n'est pas acceptée par tout le monde. J'ai entendu tel homme, très-versé dans l'histoire des monuments artistiques, prétendre que Raphaël n'en avait tracé que le carton, qui serait aujourd'hui dans je ne sais quel palais de Rome, et que, sur ce carton, plusieurs peintures avaient été faites par ses disciples; la *Vierge d'Albe* serait seulement la plus heureuse des copies. N'allons point, en fuyant une tolérance trop facile, n'allons point tomber dans l'excès contraire. Avec de semblables explications, quelle œuvre échapperait au doute, à la négation de son origine? Quelle œuvre serait incontestable? Croire ou ne pas croire est une affaire de foi personnelle; mais dans les arts la foi s'éclaire et raisonne. Je crois que la *Vierge d'Albe* est de Raphaël, par des motifs précisément inverses de ceux qui m'ont fait douter des autres compositions. C'est qu'elle porte un nom historique, et de temps immémorial; c'est qu'elle est admise par les plus imposantes autorités, outre la tradition; c'est qu'elle montre dans son style, dans ses formes, dans son *faire*, le génie et la main du maître; c'est enfin qu'elle est digne de lui. Quel autre que l'auteur de tant de saintes et merveilleuses madones a pu trouver cette heureuse et charmante disposition du groupe, ce dessin hardi, correct et délicat, cette peinture sage et ferme, ces traits, ces expressions de visage, qui surpassent toute humaine beauté? Il faut s'écrier, avec le cardinal Bembo : *Ille hic est Raffael*. Toutefois, la *Vierge d'Albe*, n'étant que de sa seconde manière, ne peut être que de second ordre dans ses œuvres. » (*Note de l'éditeur.*)

Elle ornait primitivement l'église Aracelli sur le Capitole. La religieuse Anna Conti obtint de la faire placer dans l'église du couvent de Sainte-Anne, fondé à Fuligno par la famille Conti. Après avoir passé au musée Napoléon, la Madone de Fuligno est revenue à Rome et a été installée dans la galerie du Vatican.

Raphaël fut encore chargé à cette époque, par Jean Gorizius de Luxembourg, de peindre à fresque, sur un pilier de l'église Saint-Augustin, le Prophète Isaïe. Ce Gorizius, nommé aussi Janus Corycius, était grand ami des sciences et des arts, et réunissait souvent dans sa maison tout ce que Rome possédait d'artistes et de savants illustres. Il avait fait exécuter par Andrea Sansovino le beau groupe en marbre de la Vierge avec sainte Anne, qui fut placé en 1512 contre un pilier du vaisseau principal de l'église Saint-Augustin.

C'est sur la partie supérieure de ce même pilier que Raphaël peignit son Prophète, dont il a été question déjà, comme trahissant l'imitation de Michel-Ange.

Vasari rapporte, à ce sujet, que Raphaël avait exécuté d'abord un autre Isaïe, mais qu'après avoir vu les travaux de Michel-Ange à la chapelle Sixtine, il le fit détruire pour le remplacer par une nouvelle figure dans le style de son rival, « beaucoup plus parfaite que la première, » ajoute Vasari. Nous en doutons, et les louanges qu'il prodigue à cette seconde fresque ne sauraient être attribuées qu'à son enthousiasme pour tout ce qui ressemble à la manière du Florentin, son maître.

On a beaucoup discuté sur l'année en laquelle Raphaël peignit le Prophète Isaïe. Et cependant l'inscription grecque sur le groupe d'Andrea Sansovino, de 1512, indique que Gorizius a fait exécuter la sculpture et la peinture en même temps. De plus, les armes de Jules II, peintes à fresque, qui autrefois se trouvaient au-dessus d'une cheminée dans une des chambres du pape Innocent VIII au Vatican, étaient supportées par deux

figures d'enfants absolument semblables à ceux qui entourent le Prophète de Raphaël. Jules II étant mort le 21 février 1513, il s'ensuit que l'exécution du Prophète ainsi que du blason ne saurait être fixée à plus tard que la fin de 1512.

Nous devons examiner ici une autre donnée concernant Raphaël. Condivi prétend que, lorsque Michel-Ange eut terminé la moitié de la voûte à la Sixtine, Bramante, sur l'instigation de Raphaël, voulut persuader au pape de faire peindre l'autre moitié par Raphaël. Michel-Ange aurait été très-inquiet de cette démarche, et la question n'aurait été décidée en sa faveur que par les réclamations qu'il adressa au pape.

Vasari mentionne aussi le même fait, moins cependant l'instigation de Raphaël, et il rejette tout sur la jalousie du Bramante.

Mais un passage d'une lettre de Michel-Ange[1] semble prouver que lui-même avait insinué ces versions aux deux biographes italiens; cette lettre se termine ainsi : « La jalousie de Bramante et de Raphaël d'Urbin fut cause de toutes les mésintelligences entre le pape et moi. Cette jalousie et l'intention qu'ils avaient de me perdre fit aussi que le mausolée de Jules n'a point été exécuté durant sa vie. Et il faut avouer que Raphaël avait de bonnes raisons pour cela; car ce qu'il savait de l'art, il ne l'avait appris que par moi[2]. »

[1] Publiée par Sebastiano Ciampi : *Lettera di Michelangiolo Buonarroti, per giustificarsi contro le calunnie degli emuli e de' nemici suoi, sul proposito del sepolcro di papa Giulio II*, trovata da S. Ciampi. Firenze, 1834, p. 7.

[2] Condivi écrit dans le même sens à peu près : « Michelangelo non fu mai invidioso dell' altrui fatiche ancor nell' arte sua, più per bontà di natura, che per opinione, ch' egli abbia di se stesso. Anzi ha sempre lodato universalmente tutti, etiam Raffaello da Urbino, infra il quale e lui già fu qualche contesa nella pittura, come ho scritto : solamente gli ho sentito dire, che Raffaello non ebbe quest' arte da natura, ma per lungo studio. » — Quant aux qualités particulières des deux maîtres, Vasari, d'ailleurs si partial, dit cependant avec plus de justice : « La natura quando vinta dall' arte per mano di Michelangelo, volle in Raffaello esser vinta dall' arte e dai costumi insieme. »

Toute la lettre est du même ton, et témoigne de la grande irritabilité de Michel-Ange, à qui, dès sa jeunesse, ses confrères inspirèrent toujours de l'animosité.

Rappelons-nous seulement ses méchantes plaisanteries dans le jardin du palais Médicis, quand un de ses condisciples, poussé à bout, lui brisa le nez; son intrigue contre Baccio d'Agnolo, laquelle empêcha l'achèvement de la coupole de la cathédrale; sa dureté pour le talent du Pérugin, qu'il qualifiait d'artiste lourdaud et ignorant; son aigreur contre le Francia, lorsque, voyant pour la première fois le fils de ce peintre, il lui dit : « Ton père sait mieux faire les figures vivantes que les figures peintes; » rancune malicieuse de ce qu'un jour le Francia, regardant la statue de Jules II, en avait loué la fonte sans louer en même temps la sculpture; sa violente querelle avec Léonard, sous Léon X, à Rome, ce qui décida le Vinci à quitter cette ville; enfin sa mauvaise humeur contre les autres artistes, qui fit avorter le projet du pape, de terminer la façade de Saint-Laurent à Florence.

Ces faits, et bien d'autres qu'on pourrait citer, prouvent non-seulement que Michel-Ange était toujours irrité à l'excès et fort insociable, mais qu'il se posait lui-même au-dessus de tous les autres artistes, et qu'il les traitait d'ordinaire avec dédain [1].

C'est pourquoi ses paroles présomptueuses à l'adresse de Raphaël perdent toute valeur. Il est impossible de croire que Raphaël, avec sa modestie incontestée, avec son admiration naïve pour Michel-Ange, ait eu la jalousie et les mauvaises intentions que celui-ci lui impute. Il est facile de montrer le contraste du caractère de ces deux grands hommes, en opposant à la dernière phrase, si orgueilleuse, de la lettre de Michel-

[1] L'admiration un peu exclusive de M. Passavant pour Raphaël le rend injuste et cruel à l'égard de Michel-Ange. Mais il faut pardonner à l'historien qui se passionne pour le héros dont il écrit l'histoire. (*Note de l'éditeur.*)

Ange, ce passage de Condivi lui-même : « Raphaël disait souvent qu'il s'estimait heureux d'être né au temps de Michel-Ange, puisque ce grand artiste lui avait révélé un côté de l'art, qui ne se rencontre point chez les anciens maîtres. »

Mais reprenons les travaux de Raphaël.

De l'année 1512 sont encore quelques portraits, excellents sous le rapport de l'exécution : à la Tribune de Florence, le portrait de femme, censée la maîtresse de Raphaël[1] ; à la Pinacothèque de Munich[2], le portrait de Bindo Altoviti, erronément désigné sous le nom du maître lui-même.

Raphaël avait déployé dans la plupart des portraits qu'il exécuta jusqu'à cette époque une puissance de ton que ses autres tableaux étaient loin d'égaler. Ces deux derniers portraits sont même poussés à une telle vigueur de coloris, qu'ils pourraient rivaliser avec ceux du Giorgione. Aussi, sans faire attention que le

[1] « Pour le portrait de la Fornarina, dit M. Viardot (*Musées d'Italie*, p. 155), c'est une de ces œuvres étonnantes que nulle description, nul éloge, ne peuvent suffisamment faire connaître et apprécier... La Fornarina est représentée dans un costume assez bizarre : vêtue à peu près comme une bacchante, elle porte sur l'épaule gauche une peau de panthère, la même que Raphaël peignit dans le *Saint Jean* et dans le tableau de la *Madonna dell' Impannata....* » (*Note de l'éditeur.*)

[2] Il y a dans la galerie de Munich deux portraits dans lesquels on a cru reconnaître Raphaël peint par lui-même. « Tous deux sont en demi-figure ; dans l'un il est vêtu de violet, sur un fond uni et sombre ; dans l'autre, il est vêtu de noir, sur un fond de jardin. Une note ajoutée à l'indication de ce dernier dans le livret avoue loyalement que Raphaël, ayant dû se peindre dans une glace, n'aurait pu que difficilement colorier avec une telle perfection sa propre main droite, et qu'il est permis de prendre ce portrait pour celui du duc d'Urbin. » (Viardot, *Musées d'Allemagne*, p. 115.) Quant à l'autre portrait, M. Viardot hésite, malgré l'affirmation du livret, à lui trouver de la ressemblance avec des portraits plus authentiques de Raphaël ; car ce portrait, où l'on cherche vainement « ses traits doux et calmes, ses grands yeux noirs à fleur de tête et son front rayonnant de génie, » rappelle, dans sa pose et jusque dans ses traits le célèbre portrait du *Suonatore di violino*, qui est à Rome dans la galerie Sciarra ; mais, ajoute M. Viardot, « il n'en reproduit, par malheur, ni l'exécution prodigieuse, ni l'effet saisissant. » (*Note de l'éditeur.*)

maître vénitien était mort dès l'année précédente, lui a-t-on souvent attribué le portrait daté de 1512. Le dessin et l'esprit de cette peinture sont, d'ailleurs, tout à fait raphaélesques.

Cependant ce perfectionnement du coloris donne la conviction que Raphaël vit alors des tableaux vénitiens, soit du Giorgione lui-même, soit de ses élèves. Il faut noter aussi que Sebastiano del Piombo, un des meilleurs peintres de l'école vénitienne, était arrivé en 1511 à Rome, où l'avait appelé le fameux banquier Agostino Chigi, qui était précisément un ami de Raphaël.

Il s'est engagé bien des controverses en vue de déterminer quelles sont les personnes que ces deux portraits représentent.

La ravissante femme, à l'ampleur toute méridionale, à l'expression brûlante, reçut, au milieu du siècle dernier, le nom de *la Fornarina*, maîtresse supposée de Raphaël[1]. Cette qualification est pourtant une erreur, ainsi qu'on le verra, quand nous parlerons du portrait authentique de la maîtresse de Raphaël.

Mais quelle est véritablement la personne représentée ?

Dans l'inventaire des objets d'art de la Tribune de Florence en 1589, ce portrait est inscrit sans nom propre. La femme était donc déjà inconnue.

N'est-ce point Beatrice Ferrarese, dont Vasari cite un portrait ?

On ne saurait s'arrêter un seul instant à la supposition, souvent émise, que ce serait une princesse de la maison d'Este, puisque l'ouvrage si exact de Litta sur les familles célèbres d'Italie ne mentionne à cette époque aucune princesse de ce nom dans la famille d'Este. La Beatrice de Ferrare, citée par Vasari, était vraisemblablement une dame de haute distinction et d'un esprit très-cultivé. Peut-être a-t-elle possédé un talent d'improvisatrice, comme semblerait l'indiquer la couronne d'or émaillée qui orne sa tête. La pose, le choix du costume, le regard

[1] Gravé comme tel par Raphaël Morghen.

pénétrant de ses beaux yeux, confirment notre conjecture. De plus, dans une lettre adressée au cardinal Bembo, le 27 octobre 1523 [1], Gratiosa Pia de Ferrare « se recommande, elle et sa *Beatrice.* » Tout nous fait donc supposer que le portrait de la Tribune représente cette Beatrice de Ferrare, en relation avec Bembo, l'ami de Raphaël.

Des hypothèses presque aussi confuses se sont succédé depuis Bottari, sur le portrait de Jeune homme, de la maison Altoviti de Florence.

Bottari avait la manie de découvrir partout des portraits de Raphaël. S'appuyant sur un passage à double sens de Vasari [2], il fut le premier à prétendre que le portrait en question, quoique pendant plus de deux siècles il eût passé dans la famille Altoviti pour être celui de leur ancêtre Bindo, représentait Raphaël lui-même.

Vraiment on est surpris quelquefois de la légèreté avec laquelle certains écrivains avancent les faits les plus arbitraires. Voici un homme aux cheveux blonds et aux yeux bleus; Raphaël, dans tous ses portraits authentiques, a les cheveux et les yeux bruns; cela n'empêche pas Bottari de soutenir aveuglément sa prétention. En outre, ce portrait, dont l'exécution diffère de la manière de Raphaël en 1505 et 1506, est bien de sa manière de 1512, date qui concorde parfaitement avec l'âge de Bindo Altoviti, entrant alors dans sa vingt-deuxième année, puisqu'il était né le 26 septembre 1490. D'autre part, en admettant ce qui n'est pas, que les yeux et les cheveux eussent été repeints, la physionomie de cette tête n'a rien de l'expression ardente et méditative, qui attache dans le portrait de Raphaël peint par lui-même à Urbin, en 1506.

[1] Voyez la correspondance de Pietro Bembo, parmi les *Lettere da diverse principesse et altre signore*, lib. II, p. 29, b.

[2] « Ed a Bindo Altoviti fece il ritratto suo, quando era giovane, che è tenuto stupendissimo. »

Malgré tant de contradictions, l'opinion de Bottari a trouvé jusqu'ici de chauds partisans, et Raphaël Morghen, dans sa gravure, a aussi donné au portrait d'Altoviti le nom du peintre d'Urbin.

Bindo Altoviti était célèbre à Rome par sa beauté. Amateur des arts, il chargea Raphaël de lui peindre une Sainte Famille avec un saint Jean-Baptiste, patron de Florence.

A ce sujet tant de fois traité, l'inépuisable génie de Raphaël sut donner un charme particulier, en empruntant un gracieux motif à la vie familière. La Vierge debout reprend le petit Jésus des mains de sainte Élisabeth assise; l'enfant fait un mouvement pour s'élancer vers sa mère; à ce moment-là, une jeune femme qui est derrière Élisabeth, le touchant du bout du doigt avec espièglerie, il retourne vivement la tête et sourit.

A cause d'une toile qui couvre la fenètre du fond, ce tableau porte le nom de *Madonna dell' Impannata*. Il est actuellement au palais Pitti. On a souvent douté de son authenticité, mais la beauté de la composition, et un dessin, de la main de Raphaël, dans la collection royale d'Angleterre, prouvent que l'invention est du maître, sinon l'exécution, à laquelle on peut reprocher de la roideur et des inégalités. Il a été peint sans doute par un des élèves. Il est, d'ailleurs, postérieur de quelques années au portrait de Bindo.

Parmi les Madones exécutées vers 1512 est celle qui de la galerie d'Orléans passa dans la galerie du duc de Bridgewater à Londres[1]. On admire surtout la tête de la Vierge et les belles lignes qui dessinent l'Enfant, depuis les épaules jusqu'à la pointe des pieds; vrai chef-d'œuvre de vie et de grâce.

Plus simple, mais non moins attrayante, est la composition d'une Madone, autrefois à la maison Tempi, aujourd'hui à la

[1] N° 37 du Catalogue de Bridgewater Gallery. Pour ce tableau et pour les autres, voir au Catalogue de l'œuvre les documents qui s'y rapportent, t. II de cet ouvrage. (*Note de l'éditeur.*)

Pinacothèque de Munich. La Vierge a une touchante expression de bonheur maternel.

Le poëte Samuel Rogers[1], à Londres, possédait une petite Madone, où l'Enfant Jésus, debout sur les genoux de sa mère et se serrant contre elle, regarde en souriant hors du tableau. Cette peinture, comme celle de Bridgewater Gallery, provenait de la galerie d'Orléans. Elle a beaucoup souffert, malheureusement.

La Sainte Famille que Raphaël peignit pour Lionello Pio da Carpi est, au contraire, d'une excellente conservation. On la voit au musée de Naples, avec son carton original. Elle a été autrefois à la galerie Farnèse.

La Vierge et sainte Élisabeth, avec leurs enfants, sont assises auprès d'une ruine. Le petit saint Jean exprime sa tendre adoration pour Jésus qui, retirant sa main d'entre les mains de sainte Élisabeth, le bénit. Saint Joseph se promène sous l'arcade d'un bâtiment. Marco de Ravenne nous a conservé dans une gravure la première pensée de cette composition : au lieu d'une ruine, il y avait au fond un paysage avec un palmier.

A chaque nouvelle Madone de Raphaël on est toujours frappé de la variété avec laquelle il a su traduire un sujet dont la forme est presque imposée, et du haut style qu'il n'abandonne jamais, tout en prenant des motifs dans la simple vie domestique.

Les Vierges de Raphaël n'ont pas toujours cette empreinte de mysticisme religieux qui caractérise celles de ses prédécesseurs et de plusieurs de ses contemporains, et cependant elles demeurent comme les types véritables de la Madone.

Raphaël était voué au culte du beau et au culte du vrai, et c'est ce qui explique son empire. Son amour pour toutes les beautés de la nature devait l'écarter du mysticisme aux formes effacées, aux traditions inflexibles.

[1] Samuel Rogers est mort en 1856, et sa collection a été vendue à Londres. La Madone de Raphaël a été exposée à Manchester (nº 140). Voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 58-59 (*Note de l'éditeur.*)

Disons-le hautement, c'est dans la *Madone au Poisson*, dans la *Madone de Saint-Sixte* et dans quelques autres encore, dont nous parlerons bientôt, que la poésie chrétienne a trouvé sa plus sublime expression; car c'est la poésie qui touche les peuples, et c'est la beauté seule qui peut leur donner une idée de la divinité.

Vers l'année 1513, Raphaël reçut diverses commandes du financier Agostino Chigi, le protégé des papes Jules II[1] et Léon X. Chigi devait cette faveur de ses souverains, autant à la probité et à la droiture de son caractère, qu'aux services qu'il avait rendus à l'État. Cependant son nom, alors si célèbre et si estimé, serait oublié depuis longtemps, si son amour pour les arts n'eût attaché sa mémoire à la gloire des grands artistes auxquels il avait demandé des œuvres[2].

Baldassare Peruzzi lui a bâti, dans les anciens jardins de Geta, une des plus belles habitations de Rome, connue aujourd'hui sous le nom de *la Farnesina*, et il y peignit aussi le plafond de la grande salle. Sebastiano del Piombo, Raphaël, Antonio Razzi et Jules Romain décorèrent à leur tour l'intérieur de ce palais.

Véritable grand seigneur, généreux et galant, Chigi menait une vie princière. Les fêtes qu'il donna dans sa somptueuse demeure rappelèrent par leur luxe les fêtes de la Rome d'autrefois. Il réunissait chez lui toute la noblesse, les savants, les artistes. Les femmes y tenaient une grande place, et Paolo Giovio rapporte que Chigi fut un adorateur passionné de la courtisane Imperia, fameuse par sa beauté et ses galanteries.

Le premier document qu'on ait des relations de Raphaël avec

[1] Chigi protégea aussi les lettres: il avait fondé une imprimerie, dont le seul but était de répandre, à ses frais, les classiques grecs, tels que Pindare, Théocrite, etc.

[2] Jules II estimait tellement Chigi, qu'il l'autorisa à porter le nom de Rovere, et les armoiries de cette illustre famille. Voyez Carlo Fea : *Notizie*, etc., p. 88. On y trouve le document relatif à cette autorisation de Jules II, du 9 septembre 1509.

ce Mécènes est un contrat, du 10 novembre 1510, entre Chigi et le sculpteur Cesarino d'Urbin[1], ami de Raphaël. D'après ce contrat[2], Cesare di Francesco, appelé Cesarino, devait exécuter deux coupes rondes, en bronze, de la grandeur de quatre palmes, au prix de 25 ducats d'or, pour lesquelles « Raphaël d'Urbin, fils de Giovanni Santi, » avait livré les dessins.

L'un de ces dessins, conservé à la collection de Dresde, représente Neptune, traversant joyeusement les ondes, entouré de tritons, de nymphes et d'amours. L'autre esquisse, d'un sujet analogue, est à la collection d'Oxford.

Les commandes de Chigi à Raphaël pour la décoration de chapelles dans les églises Santa Maria della Pace et Santa Maria del Popolo étaient d'une bien autre importance.

Ces deux églises, bâties par Sixte IV, étaient particulièrement protégées par son neveu le pape Jules II. Santa Maria della Pace, construite en mémoire des efforts de Sixte IV pour ramener la paix dans la chrétienté, avait été remise en 1482 aux soins du chapitre de Latran. Santa Maria del Popolo, renouvelée d'après le plan de Baccio Pintelli, fut ornée des superbes mausolées du cardinal Ascanio Maria Sforza et du cardinal Girolamo Basso, nommé di Recanati, ouvrages d'Andrea Sansovino.

Agostino Chigi chargea Raphaël de bâtir, à côté de cette dernière église, une chapelle qui devait contenir son mausolée. Raphaël en fit les plans, mais ni lui, ni Chigi, ne vécurent assez pour la voir achevée dans son ensemble. Nous y reviendrons en temps et lieu, mais nous décrirons tout de suite les fresques de Santa Maria della Pace, afin de ne pas interrompre plus tard la description des peintures de la seconde chambre du Vatican, commencées à la même époque.

[1] Raphaël parle de ce Cesarino dans une note autographe qui se trouve sur un de ses dessins de la collection Wicar. Voir ci-dessus, p. 102. (*Note de l'éditeur.*)

[2] Voyez l'*Appendice*, II[e] volume.

Sur le mur au-dessus du cintre de la chapelle sont quatre Prophètes, avec quatre anges, et, au-dessous, quatre Sibylles recevant la révélation; à gauche, la Sibylle de Cumes, puis la Persique; vis-à-vis, la Phrygienne, et enfin la Tiburtine. Des génies célestes tiennent des bandes de parchemin ou des tablettes, avec inscriptions grecques sur les décisions divines. A la clef de l'arc, un ange porte une torche allumée, symbole de la lumière que ces femmes prédestinées ont transmise aux hommes.

A la vérité, ce qu'on sait sur les Sibylles est très-problématique, et même l'Église n'a point adopté ces sortes de fictions, imaginées aux premiers temps du christianisme. Néanmoins, ces femmes agitées de la fureur divinatrice, « furore divinationis convulsæ, » comme dit Cicéron, ont souvent été représentées, depuis le quatorzième siècle, en sculpture et en peinture, dans les églises d'Occident.

Mythe ou réalité, les Sibylles, à cause du mysticisme romantique de leur histoire, à cause de la diversité de leurs races, ont toujours été un des plus heureux sujets de l'art.

Pour l'originalité et le grandiose, rien ne dépasse les Sibylles de Michel-Ange. Pour la beauté des lignes et des formes, le charme de l'expression, la grâce des tournures, rien n'atteint les Sibylles de Raphaël. Les unes frappent l'esprit par leur majesté. Les autres, par leur douceur et leur noblesse, touchent, attachent et élèvent l'âme.

Les quatre Prophètes sont plus faibles de composition, et surtout d'exécution. A gauche est assis le jeune Daniel, tenant une tablette et regardant le roi David, assis près de lui, en costume sacerdotal. Sur la tablette est écrit : « *Je suis ressuscité, et je suis encore près de toi.* » De l'autre côté, près du prophète Osée, est assis Jonas, montrant les mots : « *Dieu le ressuscitera après deux jours, le troisième jour;* » allusion à la résurrection du Christ, et en même temps à la délivrance de Jonas sorti du ventre de la baleine.

Cette fresque des Prophètes est si inférieure à celle des Sibylles, que, sans aucun doute, Raphaël en a fait seulement les cartons, et qu'il aura chargé de la peinture un de ses élèves. Vasari parle de la coopération de Timoteo Viti à l'exécution des Sibylles; mais on s'assure, au premier coup d'œil, que cette collaboration n'a pu s'appliquer qu'à la peinture des Prophètes.

Cinelli, dans son ouvrage des *Bellezze di Firenze* (édition de 1677, p. 277), mentionne, relativement à cette fresque, l'anecdote suivante :

« Raphaël d'Urbin avait peint pour Agostini Chigi, à Santa Maria della Pace, quelques Prophètes et quelques Sibylles, sur lesquels il avait reçu un à-compte de 500 scudi. Un jour il réclama du caissier d'Agostino (Giulio Borghesi) le complément de la somme à laquelle il estimait son travail. Le caissier, s'étonnant de cette demande et pensant que la somme déjà payée était suffisante, ne répondit point. — Faites estimer le travail par un expert, répliqua Raphaël, et vous verrez combien ma réclamation est modérée.

« Giulio Borghesi songea à Michel-Ange pour cette expertise, et il le pria de se rendre à l'église et d'estimer les figures de Raphaël. Peut-être supposait-il que l'amour-propre, la rivalité, la jalousie, porteraient le Florentin à amoindrir le prix de ces peintures.

« Michel-Ange alla donc, accompagné du caissier, à Santa Maria della Pace, et comme il contemplait la fresque sans mot dire, Borghesi l'interpella. — Cette tête, répondit Michel-Ange en indiquant du doigt une des Sibylles, cette tête vaut cent scudi! — Et les autres? demanda le caissier. — Les autres ne valent pas moins.

« Cette scène avait eu des témoins qui la rapportèrent à Chigi. Il se fit raconter tout en détail, et, commandant d'ajouter, aux cinq cents scudi pour cinq têtes, cent scudi pour chacune des autres, il dit à son caissier : — Va remettre cela à Ra-

phaël en payement de ses têtes, et comporte-toi galamment avec lui, afin qu'il soit satisfait; car s'il voulait encore me faire payer les draperies, nous serions probablement ruinés. »

Avant les travaux de l'église Santa Maria della Pace, Raphaël avait déjà entrepris les peintures de la seconde chambre du Vatican, nommée généralement, à cause du sujet de sa fresque principale, la chambre d'Héliodore. Pour laisser place aux compositions de Raphaël, le pape avait fait abattre les anciennes fresques de Bramantino de Milan et de Pietro della Francesca; mais, comme elles contenaient beaucoup de portraits d'hommes célèbres, les élèves de Raphaël en avaient d'abord exécuté des copies, qui, plus tard, furent données par Jules Romain à Paolo Giovio, de Cosme, évêque de Nocera de' Pagani[1].

Les nouvelles peintures de cette seconde chambre devaient représenter les promesses de Dieu aux Patriarches, relatives à la venue du Messie, et les faits traditionnels attestant la colère divine contre les ennemis de l'Église.

Pour les premiers sujets, Raphaël choisit le plafond, en y conservant, de même que dans la chambre de la Signature, l'ancienne distribution de la partie ornementale. Ici, le plafond est divisé en quatre champs par de larges bandes couvertes de sujets mythologiques, de combats, de triomphes, de sacrifices, et qui se rejoignent au centre, décoré des armes du saint-siége.

Voulant donner à ces peintures du plafond une apparence de légèreté, Raphaël les a simulées peintes sur des toiles volantes, fixées à la voûte.

Le premier des sujets a été interprété très-diversement. Vasari, et Platner à sa suite, y voient la promesse de grande postérité, que Dieu fit à Abraham; Montagnani, l'ordre donné à

[1] Vasari, dans la Vie de Pietro della Francesca.—Ces copies doivent s'être trouvées en Angleterre dans la collection de feu W. Roscoe, auteur de la *Vie de Léon X*.

Noé de sortir de l'arche; Bellori, les actions de grâce de Noé après sa sortie de l'arche. Mais les trois enfants près de leur père et de leur mère nous semblent détruire toutes ces suppositions.

Selon nous, le sujet de ce tableau se rapporte aux paroles de l'Écriture qui précèdent l'ordre de bâtir l'arche : « Noé trouva grâce devant le Seigneur... et eut trois fils, Sem, Cham et Japhet. » Et ce qui nous confirme davantage dans notre opinion, c'est que ce sujet renferme aussi l'idée de la bénédiction de Dieu à toute l'humanité future.

L'Éternel, accompagné de deux anges, apparaît à Noé. Le patriarche, tenant dans ses bras un de ses enfants, se prosterne; sa femme, avec les deux autres enfants, est debout devant la porte de la maison.

Cette composition, une des plus belles du maître, est empreinte d'une rare majesté.

Le second sujet est le Sacrifice d'Abraham. Un ange arrête le bras du patriarche; un autre ange apporte le bélier pour remplacer l'holocauste.

Le troisième sujet est le Songe où Jacob voit l'échelle céleste. Faible composition, que Raphaël refit plus tard pour les Loges, avec toutes ses qualités habituelles.

Le quatrième sujet, Moïse prosterné devant le bûcher ardent, est plein de puissance et d'énergie. Ébloui par l'éclat céleste, Moïse se voile la face, pendant qu'un ange, écartant les flammes, lui découvre l'Éternel.

Ces peintures de la voûte ont beaucoup perdu de leur ton, par la défectuosité du crépi, qui a été fatale aussi à deux des fresques de la chambre della Signatura. Heureusement Raphaël s'en aperçut, et il put éviter cet inconvénient dans les grandes peintures murales.

La première de ces peintures murales représente Héliodore chassé du temple de Jérusalem, où, sur l'ordre du roi Seleucus, il dérobait l'argent des veuves et des orphelins.

Nous sommes dans le temple même. La surprise et l'effroi agitent l'assemblée du peuple et des prêtres; car trois messagers célestes, dont un, sur un cheval magnifique, est cuirassé d'or, traversent les airs avec la violence de la foudre et viennent de frapper le spoliateur, sur le lieu même de son crime. Héliodore terrassé a laissé choir son trésor; ses deux acolytes terrifiés semblent encore, en fuyant, vouloir se défendre. Ce magnifique groupe offre au plus haut degré la grandeur et la justesse du mouvement et de l'expression; il occupe le côté droit du premier plan, laissant vide tout l'espace qui s'étend de là jusqu'aux prêtres en prière; ce qui indique la promptitude de la fuite d'Héliodore et des siens, comme aussi la rapidité de la vengeance céleste.

Cependant le spectateur lui-même est assez surpris de voir, au côté gauche, le pape Jules II, porté par quatre serviteurs, et contemplant cette scène.

Raphaël fut obligé d'introduire après coup cet anachronisme, sur le désir qu'eut le pape que cette fresque fût en même temps une allusion à l'expulsion de ses ennemis hors de l'Église. Dans la première esquisse cet épisode étranger au sujet ne se trouve point; c'est donc bien à tort qu'on l'a reproché à Raphaël; car toute résistance de sa part était impossible devant la volonté de Jules II.

Toutefois ce hors-d'œuvre a pour nous un intérêt de détail : le premier porteur de la chaise pontificale est le célèbre graveur des dessins de Raphaël, Marc-Antoine Raimondi; et le personnage à côté de lui est le secrétaire des *Memoriale*, Giovanni Pietro de' Foliari, de Crémone.

Sous le rapport de la couleur, cette fresque est d'un grand intérêt. Sa date justifie encore nos observations sur les deux portraits qui, par la chaleur et la force du ton, rappellent les principes des coloristes vénitiens. On sent tout de suite que Raphaël a voulu traiter cette fresque dans le même système et

lui donner la puissance de la peinture à l'huile. En général, on y découvre un élément nouveau. Les détails y sont plus sacrifiés que dans les travaux de la première chambre; l'exécution est plus large et plus grandiose; il y a plus de masses dans l'ordonnance. Toutes les ressources de l'expression y abondent d'une façon inimitable, sans s'écarter nulle part des principes du beau; de même que le sentiment du dramatique y atteint sa plus grande élévation, sans dépasser de justes limites.

Si l'idée de l'Héliodore a été de montrer la protection que Dieu accorde à l'Église contre ses ennemis, l'idée de la Messe de Bolsène, la seconde fresque de cette chambre, est de montrer l'assistance qu'il lui donne contre les incrédules.

Suivant une tradition, en 1263, sous le pontificat d'Urbain IV, un prêtre qui doutait de la transsubstantiation aurait vu du sang couler de l'hostie qu'il venait de consacrer, en célébrant la messe dans l'église Sainte-Christine à Bolsène. Ce miracle provoqua la fondation de la Fête-Dieu, qui toutefois ne fut introduite régulièrement dans l'Église que cinquante ans après.

Le mur sur lequel devait être représentée cette tradition est percé au milieu par une fenêtre. Raphaël utilisa très-ingénieusement la fenêtre, en plaçant sur la ligne horizontale d'en haut l'autel avec le prêtre et ses desservants, ainsi que le pape Urbain en prière[1]; sur les deux champs verticaux de chaque côté de la fenêtre sont dessinées des marches conduisant à l'autel, et au bas desquelles sont groupés la suite du pape et les fidèles.

Ce qui frappe dans cette peinture, c'est d'abord l'expression d'humilité repentante du prêtre officiant, les démonstrations de surprise des assistants, les regards courroucés qu'un des cardinaux, placé derrière le pape, lance vers le prêtre incrédule; puis, le naturel caractéristique, vraiment extraordinaire, des cinq soldats suisses, agenouillés au premier plan à droite. Leurs traits calmes, leurs physionomies simples et rudes, forment un

[1] C'est encore le portrait de Jules II.

contraste heureux et pittoresque avec la vivacité de cette foule italienne qui s'agite à la vue du miracle, avec la dignité grave des prêtres de la cour papale. On reconnaît parmi les cardinaux le cardinal Raffaele Riario, célèbre par sa haine et ses deux conjurations contre les Médicis [1].

A cette période du talent de Raphaël, le coloris se perfectionne dans chaque nouvel ouvrage. Ici, le ton local, les demi-teintes, la variété des couleurs, sont admirablement vrais et très-vigoureux. Raphaël y a inventé des ressources jusqu'alors inconnues à la fresque. Ainsi, les célèbres fresques du Titien, dans la scuola di S. Antonio, à Padoue, restent bien loin de celles de Raphaël, non-seulement au point de vue du dessin et du style, mais encore sous le rapport du coloris.

Cette belle composition allait être achevée, quand survint, le 22 février 1513, la mort de Jules II. Nous devrions par conséquent arrêter ici l'historique des œuvres de Raphaël sous ce règne; mais il nous semble convenable de ne pas interrompre la description des peintures de la seconde chambre du Vatican, d'autant plus que l'honneur de la commande en revient à Jules, quoique son successeur ait indiqué les sujets postérieurs.

La mort de Jules II interrompit à peine les travaux de Raphaël, car Giovanni de' Médicis, élevé au saint-siége sous le nom de Léon X, aimait aussi les arts avec passion, et le grand peintre eut en lui un nouveau et puissant protecteur. Seulement il fallut modifier la composition des peintures qui restaient à exécuter dans la chambre de l'Héliodore. Les allusions préparées pour le pape qui venait de mourir durent être transformées en allusions au pape vivant.

La troisième fresque est exécutée sur un mur ayant, comme

[1] Carlo Fea (*Notizie*, etc.; Roma, 1822, p. 83.) a publié des documents intéressants sur la conjuration contre Léon X : d'abord l'acte du procès des conjurés, au Consistoire du 22 juin 1517; puis une reconnaissance de 50,000 ducats, d'Agostino Chigi, s'engageant à payer cette somme au pape, pour le compte du cardinal. — Nous avons déjà parlé de Riario, p. 141.

celui où est peinte la Messe de Bolsène, une fenêtre au milieu. Cette fresque représente, en trois épisodes, saint Pierre délivré de sa prison.

Au-dessus de la fenêtre, on voit à travers des barreaux saint Pierre enchaîné entre deux gardiens. Tous trois dorment profondément. Un ange éclatant de lumière vient pour sauver le prisonnier.

A droite de la fenêtre, l'ange fait passer saint Pierre au milieu des soldats endormis qui gardent les abords de la prison.

A gauche, en pendant, les soldats s'éveillent et sont consternés de cette fuite inattendue.

Les deux premiers sujets sont éclairés par la figure lumineuse de l'ange, et le dernier par une torche que porte un des gardiens et par la faible lueur de la lune. Ces différentes lumières donnent à la composition un aspect particulier, très-saisissant et très-original. Ce fut un des premiers exemples en Italie de ce genre d'effet, et il excita l'admiration universelle.

Les soldats ont des cuirasses de fer et des armes du seizième siècle, contrairement à la vérité historique, de laquelle Raphaël ne déviait pas ordinairement. Ce nouvel anachronisme confirmerait l'opinion de Bellori, que la Délivrance de saint Pierre est en même temps une allusion à la délivrance presque miraculeuse de Léon X, après qu'il eut été fait prisonnier par les Français à la bataille de Ravenne, où il assistait en qualité de légat. Le premier anniversaire de cette délivrance tomba précisément le jour de son élévation au pontificat, et il est vraisemblable qu'il ait pensé à faire perpétuer ce souvenir dans la fresque du Saint Pierre.

La quatrième peinture murale de cette salle nous montre Attila arrêté dans sa marche vers Rome par l'apparition de saint Pierre et de saint Paul. Le pape Léon Ier, venant à sa rencontre, le décide à quitter l'Italie.

Selon l'histoire, ce fut l'empereur Valentinien III qui envoya l'évêque Léon négocier la paix avec le roi des Huns s'avançant contre Rome en 452. Léon rencontra Attila au bord du fleuve Oglio, près de la forteresse Governolo, lui offrit des présents, lui notifia la protection particulière que le premier des apôtres avait toujours accordée à Rome, et lui rappela qu'Alaric, ayant maltraité cette cité, en avait été cruellement puni par une mort prématurée. D'après un écrivain contemporain, on aurait vu alors apparaître, à côté du pape, un homme gigantesque, menaçant de son épée Attila. Cette vision aurait apaisé le conquérant, qui se retira de l'Italie avec son riche butin.

Dans la fresque, Attila est à cheval, au centre de la mêlée. La vue des patrons de Rome semble lui inspirer la crainte. Un épouvantable ouragan bouleverse l'atmosphère et jette la terreur parmi les hordes sauvages des Huns; les chevaux frémissent, et dans cette confusion les trompettes sonnent la retraite.

Une esquisse antérieure, actuellement au Louvre, contenait, sur le devant à gauche, des groupes de cavaliers et de piétons, saisis d'un secret effroi, sans pourtant qu'ils vissent l'apparition. Le cortége de saint Léon était aux derniers plans.

C'est ce dessin, très-fini et très-soigné, que Raphaël soumit à l'approbation du pape. Mais Léon X, qui venait enfin, avec l'aide des Suisses, en 1513, de chasser les Français et Louis XII hors de l'Italie, trouva bon que la fresque fît allusion à cet événement depuis si longtemps désiré [1]. Il fallut donc remplacer saint Léon et sa suite par Léon X et sa cour. Quelques

[1] Un poëme latin de Gyraldi, que W. Roscoe a fait connaître, célèbre le même événement sous la même forme empruntée à la tradition : L'expulsion des Huns par saint Léon. La mascarade de Florence, qui, à la Saint-Jean de l'année 1514, représenta le triomphe de Camille sur les Gaulois, était encore une allusion au même fait. C'était alors un usage assez général en Italie, de symboliser sous les formes de l'Antiquité les événements contemporains.

groupes de soldats très-animés durent être sacrifiés; mais néanmoins l'ensemble de la composition y a gagné, par le contraste de la douceur calme du pontife avec la férocité des barbares.

Comme exécution, cette fresque appartient aussi aux plus excellentes productions du maître. Nous avons déjà signalé la variété des groupes, la clarté de l'ordonnance, la vérité et le mouvement des figures. On doit admirer encore l'ampleur et la facilité de l'exécution, la correction du dessin, la beauté de la couleur, surtout dans le groupe du pape et de son cortége, l'éclat des deux figures de l'apparition, et l'effet très-pittoresque des masses qui entourent Attila.

A la partie inférieure des murs, onze cariatides simulées en marbre blanc portent la moulure peinte au-dessous des fresques; de petits tableaux couleur de bronze garnissent les intervalles. Les sujets et la signification de ces cariatides et de ces tableaux sont autant d'allégories à la prospérité de l'État sous le gouvernement de Léon X.

Si maintenant nous comparons entre elles les deux séries d'œuvres qui décorent ces deux chambres du Vatican, nous remarquerons que les œuvres de la première chambre brillent surtout par l'élévation du sujet, la profondeur de la pensée, la noblesse du style, la pureté du dessin, la beauté sévère de l'exécution, tandis que celles de la seconde chambre manifestent plus d'expérience sous tous les rapports techniques. Le faire y est plus large, le coloris supérieur, la disposition générale plus grandiose. Les sujets y sont aussi plus dramatiques. La vie et les violents mouvements de l'âme y dominent et s'emparent irrésistiblement du spectateur.

La chambre della Signatura n'offre pas la même richesse de peinture que la chambre de l'Héliodore; mais les sujets qui y sont traités, dans la plus haute sphère, avec une simplicité magnifique, procurent peut-être à l'esprit une satisfaction plus élevée et plus complète.

IV

RAPHAEL SOUS LÉON X

(1513-1520)

Sous Jules II, Raphaël avait servi un prince sévère, courageux, persévérant, ambitieux d'illustrer son règne par les productions de l'art. L'époque était propice à ces grandes entreprises, et, par l'élévation de ses pensées, par l'austérité de son caractère, Jules II leur donna une vive impulsion. L'immense cercle d'activité qu'il ouvrit aux artistes excita une émulation féconde. L'art enfanta des merveilles. Le jeune peintre d'Urbin créa ses chefs-d'œuvre.

Léon X, non moins ami des arts, était d'un caractère bien différent. Sa haute naissance, sa brillante éducation, son goût délicat, héritage de famille, ses manières affables, ses larges prodigalités, tant de qualités distinguées et séduisantes lui attachèrent tous ceux qui l'approchaient. Sa libéralité envers les savants, les poëtes et les artistes, qu'il attira de toutes les contrées de l'Italie à sa cour, ont rendu son nom célèbre à jamais.

Son prédécesseur cependant le surpassait de beaucoup par l'énergie, par l'initiative et la profondeur des combinaisons. Jules II poursuivit toujours fermement la consolidation de la

puissance papale et la délivrance de l'Italie du joug étranger, tandis qu'au contraire Léon X pratiqua une politique étroite et songea principalement à avantager sa propre famille. Jules II, administrant ses ressources avec sagesse, put assurer la continuité de ses gigantesques travaux dans le domaine des arts, tandis que Léon X, par l'exagération de sa magnificence, par ses générosités démesurées, dilapida des recettes énormes, et se trouva souvent à court au milieu de nécessités urgentes.

La postérité a si glorieusement conservé la mémoire de Léon X, parce que, bien plus que son prédécesseur, il favorisa les savants et les poëtes, qui, à leur tour, ont bien plus exalté le nom du Médicis, comme protecteur des arts et des lettres, que le nom du Rovère.

En examinant les œuvres de l'esprit et les œuvres de l'art, si excellentes sous Léon X, on voit néanmoins prévaloir la tendance à se trop rapprocher du style de l'Antiquité. De tout temps, les Médicis avaient encouragé l'étude de l'antique, si utile à la culture de l'intelligence; mais, à l'époque dont nous parlons, la passion s'en mêla et on se précipita au delà du but : on ne rechercha plus seulement la forme parfaite et le sentiment du beau des anciens, on poussa l'enthousiasme jusqu'à admirer leurs écarts.

Dans la peinture, nous voyons déjà, chez les artistes qui débutèrent au moment où l'art était arrivé à son apogée, un certain relâchement et une propension naissante à une sorte de sensualisme. Cette propension, peu sensible d'abord, inclina bien vite vers une licence pernicieuse, et la décadence de l'art s'ensuivit.

Raphaël, plus qu'aucun autre, résista à cet entraînement général. Il avait une profonde sympathie pour les œuvres des Grecs et des Romains d'autrefois, mais sa noble nature le préserva toujours de l'esprit corrupteur qui envahissait son temps. Ses compositions mythologiques elles-mêmes, si merveilleu-

sement empreintes du goût antique, sont cependant toujours chastes et pures. Jamais il ne dévia de la route sacrée de l'art.

Lors de l'avénement de Léon X, Raphaël demeurait à Rome depuis cinq ans. Sa position artistique lui avait procuré la connaissance des personnages les plus distingués de la cour, outre ceux qu'il avait connus précédemment, soit à Urbin, soit à Florence. Tous, d'abord admirateurs de son génie, séduits ensuite par sa bonté et son amabilité, par le charme de sa personne, étaient devenus ses amis.

Le comte Baldassare Castiglione[1] occupe une des premières places dans l'intimité de Raphaël. Il était arrivé à Rome, chargé, par Francesco Maria, duc d'Urbin, d'une mission auprès de Léon X, nouvellement élu. Quelle fut son émotion à la vue des superbes ouvrages de Raphaël! Il eut grande joie à le retrouver. Il retrouva aussi à Rome Jacopo Sadoleto, Pietro Bembo, Federico Fregoso, Filippo Beroaldo le jeune, Antonio Tebaldeo, Andrea Navagero, Agostino Beazzano, tous ses anciens amis. Ses aimables qualités, son érudition, son zèle pour les arts et les sciences, en firent comme le chef de ce cercle remarquable[2].

[1] Il était né à Casatico, près Mantoue. Nous en avons déjà parlé plusieurs fois, page 79 et *passim*.

[2] Les vers suivants prouvent qu'il fut très-admiré comme savant et comme poëte dans le goût antique. Ils sont de Marcantonio Flaminio : *Carmina* L. I ; *de laudibus Mantuæ*.

Felix Mantua, centiesque felix
Tantis Mantua dotibus beata ;
Sed felix magis, et magis beata,
Quod his temporibus, rudique sæclo
Magnum Castaliona protulisti.

Un autre poëme de Flaminio vante Castiglione comme guerrier et comme poëte.

Si truculenta ferox irrumpis in agmina, Marte,
Diceris invicto Castilione satus ;
At molli cithara si condis amabile carmen,
Castalia natus diceris esse Dea.

Le comte de Castiglione fut ambassadeur du saint-siége à la cour de

Raphaël peignit deux portraits de Castiglione : l'un, en buste seulement; l'autre, à mi-corps. Celui-ci est au Louvre [1]. Il répond parfaitement à l'idée qu'on se fait de ce spirituel gentilhomme en lisant son *Cortegiano*.

Pietro Bembo, autre ami intime de Raphaël, nous est déjà connu [2]. Il n'avait fait à Rome que des séjours de courte durée en 1510 et 1511; mais, y ayant accompagné Jules de Médicis en 1512, il y resta sept années consécutives. Léon X, avant même de sortir du conclave, le nomma son secrétaire privé, avec trois mille scudi de traitement annuel. Bettinelli dit que Bembo fit renaître l'époque d'Auguste pour la latinité; qu'il marcha sur les traces de Cicéron et de Virgile; que son style limpide rappelait Pétrarque et Boccace. A Rome, Bembo se lia avec une certaine Morosina, vantée pour sa beauté. Il en eut deux fils et une fille. En 1519, il retourna à Padoue; les travaux de son emploi avaient altéré sa santé, d'ailleurs très-faible. Plus tard, quand Paul III s'éleva au cardinalat, il revint à Rome, où il passa le reste de ses jours, en relation particulière avec ses vieux amis les cardinaux Contarino, Sadoleto, Cortese et Reginaldo Polo [3]. Il mourut en 1547, âgé de plus de soixante-seize ans.

Sadoleto reçut la même distinction que Bembo : il fut nommé aussi secrétaire privé, par Léon X encore au conclave. Grand

Charles-Quint, depuis 1525, et il mourut en Espagne le 2 février 1529. Son corps fut porté à Mantoue. Son tombeau dans l'église alla Madonna delle Grazie, à cinq milles de Mantoue, a été exécuté d'après les dessins de Jules Romain. Bembo est l'auteur de l'inscription sépulcrale. On trouve une gravure de ce tombeau dans les *Monumenti di pittura, scultura, trascelti in Mantova, o nel suo territorio*. Mantova, 1827. Planche XX.

[1] N° 383 des Écoles d'Italie. C'est le portrait dont parle Bembo dans une lettre datée de Rome, 19 avril 1516, et adressée au cardinal Bernardo Divizio da Bibiena. Voy. le Catal. de M. Villot. (*Note de l'éditeur.*)

[2] Voir ci-dessus pages 80, 83 et suivantes.

[3] Le cardinal Polo était Anglais. Il jouissait alors d'une grande considération auprès du pape et dans le monde savant.

théologien, poëte distingué, archéologue érudit, étroitement lié avec Érasme de Rotterdam[1], il est le seul des prélats romains qui, dans les affaires de la Réforme, soit resté modéré.

Andrea Navagero et Agostino Beazzano, écrivains distingués, vivaient aussi en amitié avec Raphaël, Castiglione et Bembo. Une lettre de Bembo au cardinal Bibiena, du 3 avril 1516, donne un intéressant témoignage de ces relations : « Demain, après vingt-sept ans, je reverrai Tivoli, avec Navagero, Beazzano, le seigneur Baldassare Castiglione, et Raphaël. Nous voulons voir tout, l'antique et le nouveau. Nous y allons pour l'agrément du seigneur Andrea, qui retournera à Venise après avoir fait ses pâques. »

Raphaël peignit pour Bembo les portraits de ces deux écrivains sur un même panneau. Cela est constaté par une lettre de Bembo et par la copie des portraits, conservée au palais Doria à Rome ; mais on les a baptisés faussement des noms de Bartolus et de Baldus. Navagero, cheveux et barbe noirs, est très-sérieux d'expression ; Beazzano a plus d'aménité.

Celui-ci fut collaborateur de Bembo en diverses affaires d'État ou de science. Il a été employé par Léon X à beaucoup de missions importantes. Après la mort de ce pape, il quitta la cour et vécut[2] les dix-huit dernières années de sa vie à Trévise.

Navagero était né, d'une famille noble, la même année que Raphaël. Membre actif de l'Académie aldinique à Venise, il continua, sur la demande du sénat, l'Histoire de Venise que Sabellicus avait laissée inachevée ; mais il brûla lui-même son

[1] Érasme était à Rome lors de l'élection du successeur de Jules II. La veille du jour de l'arrivée de Giovanni de' Medici, se trouvant dans une société de gentilshommes, il leur dit, à leur grande surprise, qu'aucun des cardinaux étant actuellement à Rome ne serait élu pape. Voyez l'*Histoire de Léon X*, de Paolo Giovio.

[2] D'après le témoignage de l'Arioste.

manuscrit, avec quelques autres de ses ouvrages. Ayant été envoyé comme ambassadeur à la cour de François Ier, à Blois, il y mourut en 1528. Son ami et compatriote Beazzano fit sur sa mort un poëme vanté par Bembo[1].

Raphaël comptait encore comme amis deux des plus grands poëtes de leur temps, Jacopo Sanazzaro et Antonio Tebaldeo, membres de l'Académie napolitaine.

L'un, né en 1458, fut obligé, après les revers qui frappèrent sa patrie, de se réfugier à Rome sous Léon X, et il y écrivit son célèbre poëme : *De partu Virginis.*

L'autre vint également à Rome, au commencement du pontificat de Léon. Il avait composé un poëme en l'honneur du pape, qui l'accueillit avec distinction et lui fit présent de cinq cents ducats.

Bottari reconnut le premier que Raphaël avait introduit dans la fresque du Parnasse les portraits de ces deux poëtes. Nous pouvons ajouter avec certitude, que Raphaël fit aussi à l'huile le portrait de Tebaldeo. Bembo le mentionne, avec force éloges, dans une lettre adressée le 19 avril 1516 au cardinal Bibiena. Seulement on ne sait ce qu'est devenu ce portrait, et aucun de ceux qu'on donne comme tel ne représente ce personnage.

Raphaël était aussi en relation d'amitié et de correspondance avec l'Arioste, ainsi que le rapporte Richardson. Nous avons déjà parlé[2] de la lettre que, suivant le même auteur, possédait le chevalier del Pozzo, et dans laquelle le peintre demandait conseil au poëte sur les personnages de la Dispute du saint sacrement. Toutefois, l'Arioste ne séjourna jamais longtemps à Rome. Il avait connu Giovanni de' Medicis avant son élévation au pontificat et il espérait trouver en lui un protecteur. En effet, le pape le reçut avec cordialité; il ne souffrit pas qu'il

[1] Voyez dans la correspondance de Bembo la lettre adressée à Beazzano, le 29 juin 1529.

[2] Page 111, chap. III.

restàt agenouillé devant lui; il promit toute sa faveur. Mais, hélas! le grand poëte n'en obtint rien, si ce n'est le privilége d'éditer son poëme du Roland. Déçu dans ses espérances, il quitta Rome, bien résolu à n'y jamais revenir.

Parmi les hommes d'un rang élevé qui protégèrent Raphaël, sont les cardinaux Riario et Jules de Médicis, depuis Clément VI. Nous avons déjà dit quelques mots du premier[1]. Jules de Médicis, fils naturel de Julien, fut légitimé par son oncle Léon X, qui le nomma d'abord archevêque de Florence, puis cardinal et chancelier. Il était de nature sérieuse, très-attaché à sa maison, surtout au pape, à qui il rendit des services signalés. C'est pour lui que Raphaël exécuta sa dernière œuvre, la Transfiguration. Il lui fit aussi le plan d'une villa (appelée aujourd'hui villa Madama) sur le monte Mario.

Le président de la Chancellerie, Baldassare Turini da Pescia[2], et Gio. Battista Branconio d'Aquila, étaient encore de l'intimité de Raphaël. Il les institua, plus tard, ses exécuteurs testamentaires. Pour Branconio d'Aquila, il peignit le superbe tableau de la Visitation, du musée de Madrid[3], et il dessina le plan de la façade d'un palais situé autrefois en face de l'église Saint-Pierre. On a souvent indiqué, à tort, ce palais de Branconio comme ayant été la demeure de l'artiste lui-même.

[1] Voyez pages 141 et 161, chap. III.

[2] Il en a déjà été question pag. 141, chap. III.

[3] N° 831 du Catalogue de Madrid. M. Viardot dit, en parlant de la *Visitation de sainte Élisabeth* (*Musées d'Espagne*, p. 34), que ce sujet ne fut probablement ni conçu, ni choisi par Raphaël, mais qu'il lui fut commandé : « En même temps qu'on lit dans le coin à gauche sa signature : *Raphael Urbinas*, l'inscription suivante s'étale en grandes lettres d'or au centre du tableau : *Marinus Braconius F. F.* (*fecit facere*). Mais, à défaut même de cette preuve matérielle, on concevrait difficilement que le peintre eût imaginé pour sujet d'une grande composition la rencontre de ces deux femmes enceintes, qui pourraient aussi bien être prises pour deux commères de village se racontant leurs songes, que pour la mère du Christ et celle du précurseur.... » On pourrait supposer que le peintre a voulu représenter la femme de Branconio sous les traits de sainte Élisabeth. (*Note de l'éditeur.*)

Après la mort de Raphaël, son élève Jules Romain bâtit pour le président Turini la belle villa (villa Lante) sur le mont Janiculus, et le propriétaire fit peindre dans un de ses salons, parmi divers portraits, ceux de Raphaël et de sa maîtresse.

Raphaël eut encore des relations très-étroites avec Bernardo Divizio da Bibiena, que nous avons déjà rencontré à la cour d'Urbin, et qui fut nommé, par Léon X, cardinal de Santa Maria in Portico.

Nous verrons plus tard[1] que le cardinal voulut s'attacher Raphaël par les liens de la parenté, en lui donnant la main d'une de ses nièces.

Raphaël a fait de Bibiena un superbe portrait[2], où l'homme d'État et l'homme du monde sont magistralement caractérisés.

Il peignit aussi, immédiatement après l'élévation de Léon X au pouvoir, le portrait d'un autre personnage distingué, le bibliothécaire Tommaso Phædra Inghirami, d'une noble famille de Volterra.

Ayant perdu son père dans les troubles civils de sa patrie, Tommaso, âgé seulement de deux ans, avait été conduit à Florence, où les Médicis le prirent sous leur protection. Lorsqu'il eut atteint sa treizième année, on l'envoya à Rome, et ses dispositions précoces attirèrent l'attention.

Son nom de Phædra lui fut donné à la suite d'une singulière preuve de talent et de présence d'esprit. Un jour qu'il jouait, avec plusieurs de ses amis, chez le cardinal de San Giorgio, la tragédie d'*Hippolyte*, de Sénèque, où il remplissait le rôle de Phèdre, quelque dérangement eut lieu dans les machines, et le spectacle se trouva interrompu. Inghirami s'avança alors vers

[1] Par une lettre de Raphaël à son oncle Ciarla, page 187.

[2] Il fut emporté en Espagne par le comte Castiglione. Il orne aujourd'hui le musée de Madrid *.

* C'est sans doute le no 905 du Catalogue : « *Portrait d'un cardinal inconnu*... On croit que ce pourrait être Jules de Médicis... » — M. Viardot aussi a cru y reconnaître Jules de Médicis. — Voir au Catalogue de l'œuvre. (*Note de l'éditeur.*)

l'auditoire et l'entretint par une improvisation de vers latins. Applaudissements immenses; et les spectateurs de crier : *Viva Phædra !* Ce nom lui étant resté, il l'ajouta depuis au sien.

Il fut chargé par Alexandre VI d'une ambassade auprès de Maximilien, qui aimait les sciences et les arts, et qui lui conféra le titre de comte Palatin, avec la permission de joindre à ses armes l'aigle impériale. Nommé évêque de Raguse en 1510, par Jules II, il remplissait, au conclave où Giovanni de Médicis fut élu pape, les fonctions de secrétaire. C'est dans le costume de cet emploi que Raphaël l'a peint, tout en rouge.

Ce portrait est au palais Pitti. Le personnage, d'un fort embonpoint, a les yeux louches. Il tient une plume et il lève les yeux en l'air, comme s'il écoutait une discussion pour la résumer ensuite. La vérité de l'expression est surprenante; la tête, modelée avec le plus grand soin, est en pleine lumière. Cet effet rappelle les portraits de Hans Holbein. Il est possible que Raphaël ait vu quelque peinture de ce maître; car Érasme, qui était alors à Rome[1], possédait des œuvres de son ami Holbein.

A cette époque Raphaël avait atteint une haute position. Sa fortune avait grandi avec sa renommée. Il voulut avoir une maison à lui, et il en fit le plan, après avoir choisi un emplacement sur la via di Borgo Nuovo, dans le voisinage du Vatican. La fréquentation de Bramante avait développé son talent dans la science architecturale dont il s'était toujours beaucoup occupé. Le plan de sa maison était plein d'élégance et de goût. Bramante conduisit les travaux et, pour certaines parties saillantes, telles que les colonnes et le bossage, il employa des briques et du mortier coulé dans des moules de bois; procédé nouveau, qui avait alors beaucoup de succès.

Le rez-de-chaussée de la façade était d'ordre rustique, avec cinq portes cintrées, dont quatre pour des magasins, et celle

[1] Voyez page 171.

du milieu pour l'entrée de la maison. L'étage supérieur était d'ordre dorique, avec des colonnes accouplées et engagées, et cinq fenêtres à balustrades, surmontées de frontons triangulaires. L'entablement, qui couronnait le tout, était d'un style sévère, imité de l'antique.

Cette belle habitation, d'un aspect grave et harmonieux, n'existe plus. Il ne s'en est conservé que l'angle droit du soubassement, qui à présent fait partie du palais Accoramboni. Nous devons la connaissance de la façade à l'estampe qu'Antonio Lafrerio en a publiée, en 1549, sous ce titre : *Raph. Urbinas ex lapide coctili Romæ extractum.* L'unique épreuve connue de cette gravure se trouve dans la bibliothèque du prince Corsini à Rome. Elle a été reproduite par Pontani dans son ouvrage sur l'architecture de Raphaël.

L'amitié réciproque de Raphaël et de Bramante ne se démentit jamais[1]. Le peintre et l'architecte se donnaient mutuellement conseil. Lorsque Bramante, sur le désir du cardinal Grimani, fit exécuter d'après le groupe du Laocoon des modèles en cire, destinés à être reproduits en bronze, il les montra à Raphaël pour qu'il choisît le meilleur. Vasari nomme, parmi les concurrents, Zaccheri Zachi de Volterra, l'Espagnol Alonzo Berruguete, le vieux Jean de Bologne et Jacopo Sansovino. Raphaël préféra de beaucoup le modèle de Sansovino, lequel fut coulé en bronze.

Ce groupe, cédé par le cardinal au gouvernement de Venise, orna la salle du Conseil des Dix ; en 1534, il fut importé en France par le cardinal Guise de Lorraine ; et aujourd'hui, si nous ne nous trompons, il est au jardin des Tuileries.

Plus tard, nous parlerons des nombreux élèves et des artistes qui se rangèrent alors autour du maître d'Urbin. Rappelons

[1] Dans son *Tempio della pittura* (p. 14), Lomazzo rapporte que Bramante a écrit sur les proportions du corps de l'homme et du cheval un Traité, dont, plus tard, il fit présent à son parent Raphaël d'Urbin.

seulement ici que l'influence du génie de Raphaël fut telle, que tous ceux qui l'approchaient quittaient leur propre individualité artistique et cherchaient à se pénétrer de son esprit et de sa manière.

Ce fait était si général, que Raphaël dit un jour en souriant à Cesare da Sesto, un des élèves les plus distingués du Vinci et qu'il aimait beaucoup : « Comment se fait-il, cher Cesare, que nous vivions en si bonne amitié, mais que dans l'art de la peinture nous ne nous montrions aucune déférence [1] ? » Il est vrai que plus tard Cesare aussi se sentit subjugué, et tenta de fondre en un seul style les styles particuliers des deux grands maîtres.

Cependant il fut impossible à Raphaël d'attirer auprès de lui à Rome deux de ses plus chers amis et compagnons de jeunesse, Domenico di Paris Alfani, de Pérouse, et Ridolfo del Ghirlandajo, de Florence, avec lesquels il aurait voulu renouer l'intime communauté d'autrefois. L'un était retenu à son foyer par des soucis domestiques, et rien ne put décider l'autre à dépasser la limite d'où, comme disent les Florentins, il n'aurait plus aperçu la coupole du Dôme.

En revanche, Raphaël eut la joie de revoir son ami fra Bartolomeo. Le frate avait cédé au désir de contempler les œuvres tant vantées dont Michel-Ange et Raphaël avaient illustré la Rome chrétienne. Il entreprit lui-même quelques travaux dans cette ville ; mais, le climat ne lui étant point favorable, il fut obligé de partir, et il confia à Raphaël l'achèvement d'un Saint Pierre et d'un Saint Paul, que lui avait commandés fra Mariano Fetti, pour l'église Saint-Silvestre sur le monte Cavallo. Ces deux tableaux sont aujourd'hui au Quirinal. On y reconnaît particulièrement la main de Raphaël, dans le Saint Pierre, à une certaine énergie et à quelque chose de résolu, qui ne se rencontre point dans les autres ouvrages de Bartolomeo.

Deux cardinaux avec qui Raphaël était très-lié le visitèrent

[1] Lomazzo, *Tempio della pittura*, p. 107.

précisément au moment où il était occupé à ces peintures. Ils s'étaient entendus pour l'amener à une discussion d'art, et, ne sachant trop comment s'y prendre, ils dirent que les têtes des apôtres étaient trop rouges. Raphaël avait deviné leur intention, et, pour sauvegarder l'honneur de son ami, il leur répondit en souriant : « Ne vous en étonnez point; je leur ai donné cette couleur après mûre réflexion; car on doit supposer que les apôtres saint Pierre et saint Paul rougissent aussi fortement au ciel que sur ces tableaux, en voyant l'Église gouvernée par des gens tels que vous [1]. »

A cette époque, Léonard aussi visita Rome, attiré, comme Bartolomeo, par les ouvrages de Michel-Ange et de Raphaël. Selon une notice écrite de sa propre main [2], il quitta Milan le 24 septembre 1513, suivi de ses élèves Giovanni Boltraffio [3], Francesco Melzi, Salai, Lorenzo et Fanfoja.

Le voyage commença sous d'heureux auspices, car Léonard rencontra Giuliano de' Medici, qui lui témoignait une bienveillance particulière et qui, charmé de faire la route en compagnie d'un homme si spirituel et si profond, le prit avec lui. On rapporte que, pour occuper les loisirs du voyage et distraire le prince, l'artiste, ingénieux en toutes choses, modela en cire quantité de figurines fantastiques, si légères, que, mises sur la main, elles s'envolaient.

[1] Cette anecdote est rapportée par le comte Castiglione, dans le premier chapitre de son *Cortegiano*, p. 213. A la vérité, il n'est pas dit que les tableaux avaient été commencés par fra Bartolomeo; mais, comme Raphaël n'a peint que cette seule fois les figures isolées de ces deux apôtres, et que le coloris de fra Bartolomeo poussait quelque peu au rouge, il y a toute apparence qu'il s'agit des tableaux du maître florentin.

[2] Codex B. de la bibliothèque Ambroisienne, actuellement à la bibliothèque de l'Institut des Beaux-Arts à Paris. On ne sait trop si c'est en 1513 ou en 1514 que le Vinci arriva à Rome.

[3] M. Passavant, M. Waagen (dans son Catalogue du musée de Berlin), et la plupart des Allemands écrivent Boltraffio, suivant Vasari. Le Catalogue du Louvre écrit Beltraffio. (*Note de l'éditeur.*)

A Rome, il fut reçu avec grande faveur par le pape, qui lui demanda des ouvrages. C'est à cette époque, et à Rome, qu'il exécuta une Sainte Famille, qu'on dit être celle conservée aujourd'hui à Saint-Pétersbourg[1].

Certainement Raphaël fut plein d'admiration pour lui, et, avec son amabilité naturelle, il se sera montré de la plus respectueuse déférence pour le maître vieillissant, quoique toujours *Prométhée*, comme le qualifie Lomazzo.

Il n'en fut pas de même du Buonarroti[2], qui eut de violentes querelles avec Léonard et lui suscita mille embarras. Aussi Léonard abandonna-t-il Rome, l'année suivante; et il quitta même Florence en janvier 1516, lorsque l'influence de Michel-Ange l'eut fait exclure du concours pour le plan de la façade de la basilique San Lorenzo.

C'est encore vers cette même époque que s'engagèrent les relations de Raphaël avec Albrecht Dürer. Leurs génies ont beaucoup de ressemblance : même richesse d'imagination, même profondeur. Tous deux sont également dramatiques dans leur ordonnance, tous deux furent également supérieurs dans les diverses branches de l'art.

Leur nature physique était aussi en harmonie. Dürer était remarquablement beau, et sa beauté était rehaussée par des qualités chères à l'homme, la bonté et le dévouement.

Son activité était sans bornes. S'il eût été initié à l'art antique, si, au lieu de naître dans la gothique Nuremberg, il fût né à Rome ou à Florence, ce maître, admirable tel qu'il est, aurait atteint la hauteur rayonnante d'un Léonard ou d'un Raphaël.

Albrecht Dürer, lors du voyage qu'il fit à Bologne, y avait

[1] M. Viardot, dans ses *Musées de Russie* (p. 469), conteste avec une grande énergie cette Sainte Famille, qu'il appelle « une page défectueuse... où tout est laid, disgracieux, grimaçant, etc. » (*Note de l'éditeur.*)

[2] Voyez Vasari.

apporté quelques-unes de ses gravures. Raphaël les avait vues probablement chez le Francia, et sans doute elles lui donnèrent l'envie de se lier avec le maître de Nuremberg. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'Albrecht Dürer envoya à Raphaël des dessins, parmi lesquels son propre portrait, peint avec des couleurs à l'eau, sur une toile de lin, si fine, qu'on pouvait voir la peinture des deux côtés. Les lumières avaient été ménagées sur la toile même, et non posées par des touches blanches; ce que Raphaël admira vivement.

Jules Romain posséda plus tard ce portrait, comme héritage de son maître, et il le tenait en grand honneur[1]; Sandrart le vit dans la collection des objets d'art de Mantoue; on ne sait s'il passa avec les autres tableaux de cette galerie dans celle de Charles I[er] d'Angleterre; et, de nos jours, on en a perdu toute trace.

Raphaël, à son tour, envoya plusieurs dessins à Dürer. Un de ces dessins (collection Albertine à Vienne[2]) est une belle étude, à la sanguine, de deux hommes nus, dont l'un servit pour le capitaine placé à côté du pape dans la Victoire d'Ostia. Dürer a écrit sur la feuille la note suivante : « 1515. Rafael d'Urbino, qui est en si grande estime auprès du pape, a fait ces figures nues et les a envoyées à Albrecht Dürer de Nürnberg, pour lui montrer un ouvrage de sa main. »

Les deux grands maîtres restèrent toujours en relation amicale, ainsi que Vasari le rapporte dans la Vie de Marc-Antoine. Cela ressort aussi du Journal de Dürer, où il nota en 1520 qu'il avait donné à Tommaso de Bologne[3] un exemplaire complet de

[1] Voyez Vasari.

[2] Richardson, dans ses *Travels* (voyages), p. 13, en cite un autre : « Une esquisse de Raphaël, avec un dessin d'Albrecht Dürer au verso, dans la collection Crozat. »

[3] Dürer le nomme Thomas Polonius, et il ajoute : « Polonius a fait mon portrait, et il veut l'emporter à Rome. » Voyez *Reliquien von Albrecht Dürer*,

son œuvre gravé, pour qu'un autre peintre le portât à Rome et que Raphaël lui envoyât en échange les gravures d'après ses propres compositions.

Selon Dolce, Raphaël avait déjà précédemment dans ses ateliers beaucoup de gravures de maîtres allemands et il les louait hautement[1].

Puisque nous venons de parler des gravures d'après les dessins de Raphaël, nous devons mentionner ici que Marc-Antoine Raimondi vint, de l'école du Francia, à Rome, vers 1510. Lorsqu'il eut exécuté une première gravure d'une Lucrèce d'après un dessin de Raphaël, celui-ci en fut si réjoui, qu'il fit aussitôt d'autres dessins, destinés à être multipliés par la gravure et répandus dans le monde, à l'exemple d'Albrecht Dürer.

Selon Vasari, les planches que Marc-Antoine entreprit pour Raphaël après la Lucrèce furent le Jugement de Pâris, Neptune maîtrisant la mer (planche nommée aussi le *Quos ego*), le Massacre des Innocents, etc. L'étude d'une des figures d'homme de cette dernière composition se trouve sur la même feuille qu'une étude de femme pour le Jugement de Salomon, de la chambre della Signatura. Le Massacre des Innocents aurait donc été gravé vers 1510, en la même année où Marc-Antoine avait gravé, d'après le carton de Michel-Ange, les Grimpeurs, planche qui révèle déjà un maître. C'est pourquoi nous croyons pouvoir conclure que l'arrivée de Marc-Antoine à Rome date de 1510, et qu'il commença immédiatement sa nombreuse suite d'estampes d'après les dessins de Raphaël.

p. 98. Comme un portrait de Dürer fut gravé par André Stock, en 1629, d'après un dessin de Tommaso Vincidoro de Bologne, il nous paraît vraisemblable que ce Polonius n'est autre que Vincidoro *.

[1] *Dialogo della pittura*, de Lodovico Dolce, nommé l'Aretino, parce que Pietro Aretino lui avait fourni les matériaux de ces dialogues.

* Tommaso Vincidoro de Bologne et le Thomas Polonius du Journal de Dürer sont, en effet, le même artiste. Voyez un travail très-savant et très-neuf, publié sur ce Thomas Vincidor, par M. A. Pinchart de Bruxelles, dans la *Revue universelle des Arts*, livraison de mars 1858. (*Note de l'éditeur.*)

Les planches que Raphaël recevait de Marc-Antoine il les donnait à un certain Baviera, domestique au service de sa maîtresse. Ce Baviera les imprimait, en soignait la vente et en avait les bénéfices, qui ne laissèrent pas d'être considérables. Voyant ce succès, plusieurs artistes se mirent bientôt à graver d'après Raphaël, entre autres Marco da Ravenna et Agostino Veneziano. De cette façon furent conservées à la postérité presque toutes les compositions du grand peintre.

Hugo da Carpi a aussi perpétué quelques dessins de Raphaël par des gravures sur bois, à plusieurs planches, manière d'imprimer déjà connue en Allemagne et qu'on nomme *en clair-obscur* [1].

C'est à l'occasion de ces gravures de Marc-Antoine que Vasari parle pour la première fois de la maîtresse de Raphaël. On a fait là-dessus bien des recherches, mais sans résultats satisfaisants. Ce sujet offre assez d'intérêt pour que nous rapportions tous les renseignements qu'il nous a été possible de découvrir.

Dès les premiers temps de son séjour à Rome, dans la fleur de sa jeunesse, au milieu de ses plus heureuses espérances, alors qu'il était occupé des études pour les fresques de la première *Stanza* au Vatican, Raphaël fut saisi d'une ivresse amoureuse, qu'il a même cherché à exprimer en trois sonnets. Les projets de ces poésies sont écrits sur plusieurs études pour la *Disputa*, conservées dans les collections de Vienne, de Londres, d'Oxford et de Montpellier.

[1] Les plus anciennes gravures en clair-obscur, à deux planches sur bois, qui soient datées, sont deux productions de Lucas Cranach : Vénus et l'Amour et un Saint Christophe; elles portent le millésime 1506. — Jost de Nocker (né à Anvers), dans une lettre qu'il adressa d'Augsbourg à l'empereur Maximilien, dit qu'il est l'inventeur de la gravure en clair-obscur sur bois à trois planches; et, en effet, nous possédons de sa main des gravures en ce genre, d'après Hans Burgkmair, avec la date de 1510. Hugo da Carpi ne fut donc point, comme Vasari l'a prétendu, l'inventeur de cette manière de graver, puisque ses ouvrages sont de 1518, et, par conséquent, bien postérieurs à ceux des maîtres allemands.

Ces sonnets n'ont pas grande valeur poétique et sont assez imparfaits sous le rapport de la langue. On en pourra juger par la reproduction textuelle que nous donnons dans l'Appendice. Toutefois, ils ne manquent pas d'une certaine grâce, surtout le suivant, dont l'original est au British Museum :

Un pensier dolce e rimembrare e godo[1]
  Di quello asalto, ma più gravo el danno
  Del partir, ch'io restai como quei c'anno
  In mar perso la stella, s'el ver odo.
O lingua di parlar disogli el nodo
  A dir di questo inusitato inganno
Ch' amor mi fece per mio grave afanno
  Ma lui più ne ringratio, e lei ne lodo.
L'ora sesta era, che l'ocaso un sole
  Aveva fatto, e l'altro surce in locho
  Ati più da far fati, che parole.
Ma io restai pur vinto al mio gran focho
  Che mi tormenta, che dove l'on sole
  Diserar di parlar, più riman fiocho.

Mais quelle fut cette jeune fille qu'aima Raphaël? Tout ce qu'on peut dire avec quelque certitude, c'est qu'elle se nommait Margarita; car elle est désignée sous ce nom dans une note manuscrite du seizième siècle, en marge d'une édition de Vasari de 1568, qui appartient à l'avocat Giuseppe Vannutelli à Rome. Cette note se trouve près du passage où il est question de Baviera qui servait la maîtresse de Raphaël; elle est ainsi conçue : « Ritratto di Margarita donna di Raffaello ; » et près de ces mots du texte : « che pareva viva, » le nom de Margarita est encore une fois répété[2].

On lui a aussi donné le nom de Fornarina, et, si nous pou-

[1] Le dernier mot de ce vers n'existe plus dans l'original ; il semble assez bien remplacé par « *godo* ». Dans un projet du même sonnet (à la collection Albertine), il y a « *in modo* » ; mais ensuite le second vers prend une autre tournure.

[2] Voyez Visconti : *Istoria del trovamento delle spoglie mortali di Raffaello Sanzio da Urbino*. Roma, 1833, p. 85.

vions en croire Missirini[1], elle aurait été la fille d'un fabricant de soude, qui demeurait près de Santa Cecilia, de l'autre côté du Tibre. On montre encore aujourd'hui, dans la rue Santa Dorotea, nº 20, une petite maison, ornée d'un joli encadrement de fenêtre en terre cuite, comme étant la maison où elle naquit.

La charmante jeune fille se tenait souvent dans un petit jardin, contigu à la maison, et où, par-dessus un mur peu élevé, il était facile de la voir du dehors. Aussi les jeunes gens, surtout les artistes, toujours passionnés pour la beauté, ne manquaient pas de venir la contempler, en se dressant par-dessus le mur.

Raphaël l'aurait vue pour la première fois pendant qu'elle plongeait ses jolis pieds dans une petite fontaine du jardin. Frappé de cette beauté parfaite, il aurait été pris subitement du plus violent amour. Puis, après avoir fait connaissance avec cette jeune fille, découvrant en elle des sentiments exquis, il s'y serait attaché, au point de ne pouvoir plus vivre sans elle.

Ce récit est fort attrayant sans doute ; il est même soutenu par une petite peinture, attribuée à Sebastiano del Piombo, où l'on voit Raphaël assis près de la fontaine du jardin, avec sa bien-aimée[2]. Mais de nouvelles recherches ont amené la preuve que cette historiette n'était qu'une pure invention, et même que le nom de Fornarina avait été imaginé seulement vers le milieu du dix-huitième siècle[3]. Il faut donc nous contenter de la donnée

[1] M. Missirini à R. Arrigoni, dans Longhena, p. 657.

[2] Ce petit tableau, appartenant à lord Northwick, fut gravé à l'aquatinte par Reynolds, comme œuvre de Sebastiano del Piombo. Mais il a été fabriqué au siècle dernier. La partie inférieure de la draperie et les pieds sont imités de la figure allégorique de la Poésie, de Raphaël.

[3] Missirini soutient avoir reçu sa narration du consciencieux écrivain feu l'abbé Francesco Girolamo Cancellieri, qui l'avait trouvée dans un manuscrit de la bibliothèque du cardinal Antonelli. Mais le chevalier V. Camuccini a certifié que Cancellieri avait seulement voulu prouver que la mort de Raphaël n'avait pas eu une femme pour cause. Pungileoni aussi assure que

trés-simple de Vasari : que Raphaël aima une jeune fille, qui demeurait avec lui, et à laquelle il fut dévoué jusqu'au dernier moment de sa vie.

D'après le même écrivain[1], on pourrait croire que Raphaël a fait plusieurs portraits de sa maîtresse. On en connaît deux qui ont de justes prétentions à la représenter.

Le premier montre une jeune fille demi-nue, assise dans un bosquet de myrtes et de lauriers. Une étoffe jaune rayée entoure sa tête comme d'un turban, et donne à ses traits, d'ailleurs peu animés, quelque chose de distingué et de charmant. De la main droite elle tient contre sa poitrine une gaze légère. Son bras gauche, orné d'un bracelet d'or, repose sur ses ge-

Cancellieri, avec qui il était lié, ne lui a jamais dit qu'il eût fait des découvertes sur la maîtresse de Raphaël.

Le nom de Fornarina, dont l'origine nous est inconnue, semble avoir été cité pour la première fois dans la *Real Galleria di Firenze* (vol. I, p. 6), de T. Puccini. Bottari et l'écrivain postérieur G. della Valle ne désignent point par ce nom la maîtresse de Raphaël.

M. de Rumohr (*Italienischen Forschungen*, III, p. 115) reprend la tradition, depuis longtemps rejetée comme insoutenable, que Raphaël avait eu une liaison d'amour à Urbin avec la fille d'un potier, et il cite à l'appui : « une assiette sur laquelle était peint un jeune homme blond, embrassant une jeune fille dans un atelier de poterie. » Le docteur G. K. Nagler (*Raphael als Mensch*, etc.) suppose même que cette fille de potier était allée à Rome, et qu'elle n'était autre que la prétendue Fornarina ! Sans chercher à pénétrer davantage dans toutes ces historiettes, nous ferons seulement remarquer qu'il n'y avait à cette époque aucune fabrique de majolique à Urbin. Il y en avait une à Fermignano, à trois milles de là ; une à Urbania, autrefois Castel Durante, à une distance de seize milles ; une troisième, et la plus ancienne, à Gubbio, sur l'autre versant de la montagne.

[1] « Ritrasse..... ed altre donne e particolarmente quella sua. » Un autre passage de Vasari est ainsi conçu : « Fece poi Marc Antonio per Rafaelle un numero di stampe, le quali Rafaelle donò poi al Baviera suo garzon, c' haveva cura d' una donna, la quale Rafaelle amò sino alla morte, e di quella fece un ritratto bellissimo, che pareva viva, il qual è hoggi in Fiorenza appresso il gentilissimo Matteo Botti, mercante fiorentino, amico e famigliare d' ogni persona virtuosa, e massimamente dei pittori, tenuta da lui, come reliquia per l' amore ch' egli porta all'arte e particolarmente a Rafaelle. »

noux couverts d'une draperie rouge. C'est sur le bracelet que Raphaël a écrit son nom, avec le plus grand soin.

L'original, dont il existe beaucoup de copies anciennes à Rome, est indiqué depuis 1642 parmi les peintures du palais Barberini et ne saurait donc être celui que Vasari dit avoir appartenu, de son temps, à un négociant, Matteo Botti[1], ami de Raphaël; car jusqu'en 1677 ce dernier tableau est cité dans les *Bellezze di Firenze* comme étant toujours chez les descendants de Botti.

Mais on voit depuis 1824, au palais Pitti, à Florence, un portrait de femme, qui ne se trouve pas inscrit dans l'inventaire de la Tribune, et qui provient des magasins du grand-duc de Toscane. Ce doit être le portrait de la maîtresse de Raphaël, cité par Vasari.

Ce portrait du palais Pitti ressemble beaucoup à la Madone de Saint-Sixte (Musée de Dresde), avec cette différence que les traits de la Vierge sont ennoblis. La femme du portrait n'est qu'une assez belle Romaine, mais d'un caractère tout individuel. Ses formes sont puissantes; son costume est somptueux. La flamme étincelle dans ses beaux yeux noirs; sa bouche est spirituelle et gracieuse.

Si ce portrait, comme on peut le croire, représente la même personne que celui de la maison Barberini, on est obligé d'avouer que la physionomie, d'ailleurs intelligente, de cette jeune fille s'est extrêmement animée pendant le temps qui s'écoula entre l'exécution des deux portraits. Du reste, si c'est vraiment le portrait de la maîtresse de Raphaël, il serait surprenant que la fréquentation assidue de l'auteur de tant de chefs-d'œuvre, une des plus parfaites organisations humaines que la nature ait produites, n'eût pas influencé le caractère souple et facilement transformable d'une jeune fille.

[1] Voyez la note 1, à la page précédente.

Ce second portrait, à en juger par la manière dont il est peint, doit être des dernières années de Raphaël, qui ne l'a pas complétement terminé.

Deux phrases de Vasari et ces deux portraits, voilà tout ce qu'on a d'authentique sur la maîtresse de Raphaël.

Mais nous avons, du maître même, un document précieux, contenant, sur sa position de fortune et autres choses intimes, des détails du plus haut intérêt. C'est une lettre qu'il adressa de Rome à son oncle Simone Ciarla, à Urbin. Toutefois, ce que la lettre renferme de plus important, ce sont les renseignements sur la charge que Léon X donna à Raphaël, de diriger les travaux de l'église Saint-Pierre. Nous reviendrons là-dessus en temps et lieu.

Voici la lettre :

A mon oncle, cher à l'égal d'un père, Simone di Battista di Ciarla da Urbino, à Urbino.

« J'ai reçu votre chère lettre et je suis heureux d'y voir que vous n'êtes point fâché contre moi, ce dont, en vérité, vous auriez grandement tort, si vous considérez combien il est fastidieux d'écrire sans un sérieux motif. Aujourd'hui qu'il y a importance, je vous réponds explicitement.

« D'abord, pour ce qui est de prendre femme, je vous dirai, à propos de celle que vous m'aviez destinée, que je suis très-content et remercie Dieu de ne l'avoir point prise, ni celle-ci, ni une autre. Et en cela j'ai été plus sage que vous qui vouliez me la donner. Je suis convaincu que vous voyez vous-même que je ne serais pas parvenu où je suis. J'ai déjà à Rome des propriétés pour 3,000 ducats d'or, et un revenu de 50 ducats. Puis, Sa Sainteté, notre Seigneur, m'a préposé aux travaux de l'église Saint-Pierre, avec un traitement de 300 ducats d'or, qui ne me fera pas défaut tant que je vivrai. Ce ne sera pas tout. D'autre part, on me paye pour mes travaux ce que bon me semble. De

plus, les peintures d'une autre chambre que j'ai entreprise sur la commande, me produiront 1,200 ducats d'or. Ainsi donc, cher oncle, je vous fais honneur, autant à vous qu'aux autres parents et à la patrie. Je vous porte continuellement au fond de mon cœur, et, lorsque je vous entends nommer, il me semble entendre nommer mon père. Ne vous plaignez donc pas de moi si je ne vous écris pas plus souvent, puisque ce serait à moi de me plaindre de vous, qui toute la journée avez la plume à la main, et qui laissez écouler six mois entre une lettre et une autre. Malgré tout, cependant, je ne suis point en colère contre vous, comme vous l'êtes injustement contre moi.

« J'ai cessé de parler des affaires de mariage, mais, en y revenant, apprenez que le cardinal de Santa Maria in Portico veut me donner une de ses parentes[1], et qu'avec le consentement de mon oncle le prêtre (D. Bartolomeo Santi), et votre consentement, je me suis mis à la volonté de Sa Seigneurie. Je ne puis retirer ma parole; nous sommes plus près que jamais de la conclusion, et je vous instruirai immédiatement de tout. Ne vous fâchez pas si cette affaire finit bien; mais, sinon, je ferai tout ce que vous voudrez. Et sachez que si Francesco Buffa trouve des partis, j'en trouve aussi; car je puis avoir à Rome une belle demoiselle, et, selon ce qu'on m'en dit, de bonne réputation, elle et les siens, avec une dot de 3,000 scudi d'or; et 100 écus à Rome valent mieux que 200 à Urbin, soyez-en persuadé.

« En ce qui concerne mon séjour à Rome, je ne puis, par amour pour les travaux de Saint-Pierre, rester longtemps ailleurs qu'ici, car j'ai actuellement la place de Bramante. Et quel lieu du monde est plus digne que Rome? et quelle entreprise

[1] Son nom était Maria; elle était fille d'Antonio Divizio da Bibiena, neveu du cardinal. En janvier 1515, le cardinal fit épouser une autre de ses nièces, du nom de Chiaretta, nommée aussi Marietta et Marianna, fille de son frère Pietro, à Bernardino Peroli d'Urbin, trésorier général de l'armée du pape, et lui donna en dot 5,000 scudi d'or. — Voyez Pungileoni, pag. 160, 166 et 241.

plus digne que celle de Saint-Pierre, qui est le premier temple du monde? C'est le plus grand édifice qu'on ait jamais vu, et il coûtera plus d'un million d'or. Le pape a accordé 60,000 ducats par an pour les travaux, et il ne pense pas à autre chose. Il m'a adjoint pour collègue un très-savant *frate*, d'au moins quatre-vingts ans, et qui n'a plus longtemps à vivre. Sa Sainteté m'a donné pour compagnon cet homme de grande réputation et de grand savoir, afin que j'en profite, que s'il a un beau secret dans l'architecture, je l'apprenne aussi, et que je parvienne de la sorte à la perfection dans cet art. Il s'appelle fra Giocondo. Le pape nous fait venir chaque jour, et nous parle quelque temps des travaux. Je vous prie d'aller chez le duc et chez la duchesse, et de leur rapporter tout cela; car je sais qu'ils apprennent avec plaisir qu'un de leurs sujets s'acquiert de l'honneur; et recommandez-moi à Leurs Seigneuries, de même que je me recommande constamment à vous. Saluez tous les amis et parents en mon nom, et surtout Ridolfo, qui a une si grande et si bonne amitié pour moi.

« Ce 1er juillet 1514.

« Votre RAFAEL, peintre à Rome. »

Il semble, d'après cette lettre, que Raphaël ait consenti, par condescendance plutôt que par inclination, au mariage qu'on lui proposait avec la nièce du cardinal da Bibiena[1]. Nous savons[2] cependant que, deux ans plus tard, en 1516, il était toujours en très-étroite relation avec le cardinal Bibiena, et que le projet d'alliance subsistait toujours. C'est ce que prouve d'ailleurs l'inscription[3] gravée en la mémoire de Maria da Bibiena, dans

[1] Angelo Maria Bandini: *Memorie per la vita del card. Divizj.* Livorno, 1758, pag. 25: « Il cardinale lo infestava per dargli moglie e finalmente Raffaello risolvette di far la voglia del Bibiena e accettò per isposa una nipote dello stesso cardinale. »

[2] Par des lettres de Bembo au cardinal Bibiena. Voyez *Delle Lettere di M. Pietro Bembo*. Venezia, 1560, pag. 14-22.

[3] Elle a souvent été reproduite, et on la trouvera aussi à l'*Appendice*.

la chapelle sépulcrale de Raphaël au Panthéon, et de laquelle il ressort que Maria mourut avant Raphaël.

On a donc supposé que, Maria étant très-faible de santé, il avait fallu retarder le mariage, et que la mort seule était venue anéantir ces projets et ces espérances. Néanmoins, on n'a pas manqué de supposer aussi que Raphaël lui-même n'aurait pas voulu réaliser son union avec Maria da Bibiena. Quelques écrivains lui ont attribué, sans preuve aucune, une aversion décidée contre le mariage. D'autres ont répété, après Vasari, qu'il chercha toujours à éloigner cette alliance, parce qu'il espérait obtenir le chapeau de cardinal, en compensation du payement des travaux que le pape lui devait; mais c'est là une fable imaginée à plaisir : car tous les travaux furent exactement payés[1] aux époques fixées. Il ne pouvait d'ailleurs, en 1514, être question d'une distinction de ce genre; et c'eût été chose inouïe, que des mérites artistiques eussent conduit à de si éminentes dignités spirituelles. Ajoutons que, excepté Vasari, aucun auteur contemporain n'a mentionné cette supposition.

Pendant l'exécution de la seconde chambre du Vatican, Raphaël peignit quelques tableaux de grande dimension, notamment le magnifique tableau d'autel pour l'église San Domenico Maggiore, à Naples. C'est *la Vierge au Poisson*, ainsi nommée en Espagne, où elle passa plus tard. Elle est, comme on sait, au musée de Madrid[2].

[1] Le 1er août 1514, Raphaël reçut les derniers 100 scudi restant à payer sur les 1,200 scudi d'or, pour la chambre de l'Héliodore. Le 1er avril 1519, l'administration des travaux de Saint-Pierre lui paya la somme de 1,500 ducats, pour son traitement de cinq années. Voyez Fea : *Notizie*, etc., page 9.

[2] N° 741 du Catalogue : « *La Virgen del Pez...*, » etc. Cette bizarre dénomination, *Virgen del Pez*, *Madonna del Pesce*, sous laquelle ce tableau a toujours été désigné en Espagne et en Italie, est tirée du poisson miraculeux que porte Tobie et qui rappelle les principaux épisodes de son histoire; car le cœur et le fiel de ce poisson lui servirent « à chasser les démons et à rendre la vue à son père. » Il est possible que Raphaël, en mettant ce poisson dans les mains de Tobie, ait pensé que les pêcheurs de Naples lui sauraient

La Vierge est assise sur un trône, avec l'Enfant. Le jeune Tobie, conduit par un ange, vient les implorer pour la guérison de la cécité de son père. Jésus le regarde et pose la main sur un livre ouvert, que tient saint Jérôme placé près de lui.

La réunion de ces personnages s'explique par la localité à laquelle était destiné le tableau. Les maux d'yeux étant très-fréquents à Naples, on avait érigé une chapelle particulière, où les personnes atteintes de ce mal allaient prier. La Madone de Raphaël devait orner cette chapelle.

C'est une des plus admirables œuvres du maître; car il y a réuni, au style grandiose et puissant de sa virilité, toutes les qualités de foi ardente et pure qui distinguent le style de sa jeunesse. La tête de saint Jérôme est pleine de noblesse et de caractère. L'ange est vivant, et d'une beauté céleste. Rien de plus touchant que la charmante timidité du jeune Tobie, qui ose à peine s'approcher. L'enfant Jésus est rayonnant d'une beauté divine, et jamais le génie de Raphaël n'a créé une figure plus noblement idéale que celle de la Vierge. On peut, en toute justice, appliquer à la Vierge de Madrid cet éloge enthousiaste que Vasari fait des

gré de cette représentation figurée de leur métier. Au reste, nous parlerons, dans une note du Catalogue de l'œuvre de Raphaël, de la composition singulière de la *Vierge au Poisson*, qu'Émeric David se flattait d'avoir bien expliquée. M. Viardot, dans ses *Musées d'Espagne*, regarde cette Vierge comme la suprême expression de la noblesse et de la majesté : « Jamais Raphaël, et jamais personne avant lui, dit-il, n'a tiré de tant de simplicité tant de grandeur; jamais aussi son pinceau n'a montré plus de fermeté, plus de vigueur, plus d'éclat. Ceux qui regrettent, avec une sincérité quelque peu niaise, que Raphaël n'ait pas été coloriste, devraient aisément se consoler devant ce tableau, comme devant la *Transfiguration*, ou même la *Sainte Famille* de Paris. Peinte en 1514, la *Vierge au Poisson* semble le premier pas de Raphaël dans sa troisième manière, celle qu'il garda jusqu'à sa mort, arrivée six ans après, et qui produisit ses œuvres les plus parfaites. On y sent aussi manifestement, je ne dirai point l'imitation, mais l'influence du *Frate* (Fra Bartolommeo della Porta), de qui, par un échange de mutuelles leçons, Raphaël apprit à donner plus de vigueur à ses teintes et plus de largeur à son style, en même temps qu'il lui enseignait la pratique de la perspective et les délicatesses du pinceau... » (*Note de l'éditeur.*)

Vierges de Raphaël en général : « Raphaël a montré ce qu'on peut répandre de beauté dans l'expression d'une vierge, en donnant aux yeux la modestie, au front la pureté, au nez la grâce, et à la bouche la vertu. » La couleur aussi en est vigoureuse, claire, d'une harmonie parfaite, et les tons sont disposés avec une intelligence suprême.

Vers le même temps, Raphaël entreprit la célèbre fresque de la Galatée, dans une salle du palais Chigi, bâti par Baldassare Peruzzi. Cet architecte avait primitivement orné lui-même le plafond de la salle de peintures concernant l'histoire de Méduse et autres sujets mythologiques. Sebastiano de Venise, nommé plus tard del Piombo, avait peint aussi des sujets du même genre dans les lunettes des arcs distribués autour de cette salle. Une seule de ces lunettes n'a point été peinte ; mais, en revanche, on y voit une tête colossale, dessinée au fusain par Michel-Ange.

Un jour que Michel-Ange était venu au palais Chigi pour rencontrer Sebastiano, qui n'y était pas, il lui laissa cette superbe ébauche, en guise de carte de visite.

On a prétendu qu'il avait tracé cette tête après une visite faite à Raphaël, et pour l'engager à chercher un style plus grandiose. Si ridicule que soit ce conte, nous voulons y répondre. Sebastiano avait terminé les lunettes vers 1512, avant que Raphaël commençât la peinture qui est au-dessous, et sans doute il n'avait pas laissé une de ces lunettes vides, avec son crépi brut, tout exprès pour que Michel-Ange, quelques années plus tard, donnât une leçon à Raphaël. Qu'on songe encore que, les échafaudages enlevés, le bras du grand Michel-Ange n'aurait pu atteindre cependant à la hauteur où se trouve cette tête. Nous n'avons écrit ces remarques qu'afin de montrer avec quelle légèreté s'accréditent ces sortes d'histoires apocryphes.

La Galatée date de 1514. Elle est empruntée au récit de Philostrate sur le Cyclope. Le poëte antique fait voguer Galatée sur

la mer, assise dans une conque que traînent des dauphins, et accompagnée de quelques nymphes qui la servent. Une draperie rouge flotte au vent sur la tête de la belle néréide, et la garantit du soleil.

Le peintre a suivi le poëte.

Dans la fresque, Galatée vogue doucement sur les ondes. L'Amour guide sa conque tirée par des dauphins et entourée de tritons et de centaures marins qui portent des nymphes. Des Amours en l'air leur lancent des flèches. Toutes ces figures contrastent avec la belle Galatée, dont les regards, pleins d'une divine langueur, se dirigent vers le ciel, foyer des nobles inclinations.

Galatée, c'est la beauté de l'âme, unie à la grâce du corps. C'est vraiment une nature divinisée, ou, si l'on veut, une déesse qui s'est aventurée dans la nature.

Le génie de Raphaël plane souverainement sur toute la composition, et s'est élevé, dans ce chef-d'œuvre, à une hauteur harmonique complète, tendant au but suprême.

La Galatée eut tout de suite un succès prodigieux. On en jugera par cette lettre de Raphaël, répondant au comte Castiglione :

« Seigneur comte,

« J'ai fait, de différentes manières, plusieurs dessins sur les indications de Votre Seigneurie. Tout le monde en est content, si tout le monde ne me flatte point. Mais, à mon propre jugement, je ne saurais être satisfait, car je crains de ne pas vous satisfaire vous-même. Je vous envoie toujours ces dessins, pour que Votre Seigneurie choisisse, si elle en trouve un qui soit digne d'elle. Notre Seigneur (le pape), en me faisant honneur, m'a mis un grand fardeau sur les épaules. C'est la charge des travaux de Saint-Pierre. J'espère n'y pas succomber, d'autant que mon modèle plaît à Sa Sainteté et à beaucoup d'autres personnes distinguées. Mais ma pensée s'élève plus haut. Je vou-

drais trouver les belles formes des édifices antiques. Je ne sais si ce ne sera point le vol d'Icare. Vitruve me donne quelques lumières, sans cependant me suffire.

« Quant à la Galatée, je me croirais un grand maître, si les qualités que Votre Seigneurie y reconnaît s'y trouvaient seulement à moitié. Je lis dans vos paroles l'amour que vous me portez. Et je dirai que, pour peindre une *beauté*, j'aurais besoin d'en voir plusieurs, à la condition que Votre Seigneurie fût présente, pour choisir la plus belle. Mais les bons juges et les belles femmes étant rares, je me sers d'une certaine idée qui se présente à mon esprit. Si cette idée a quelque excellence d'art, c'est ce que je ne sais, bien que je me donne de la peine pour l'acquérir.

« Je me recommande à Votre Seigneurie.

« De Rome,

« RAFAEL. »

Une phrase de cette lettre parut remarquable à plusieurs théoriciens. C'est celle où Raphaël dit que, à défaut d'un modèle assez parfait, il se servait d'une certaine idée, ou idéal. Ces écrivains ont cru trouver dans cette expression le germe de la tendance *idéale*, tout arbitraire, qui entraîna si rapidement la décadence de l'art.

La pensée de Raphaël était pourtant bien claire, et il la traduit assez nettement.

Ce n'est pas qu'il n'eût voulu se servir d'un modèle pris dans la nature ; bien au contraire, il le cherchait ; mais, n'en trouvant point qui correspondît à la délicatesse de son goût, à la perfection de formes que les antiques lui avaient révélée, il était obligé d'y tendre avec les ressources de son sentiment, et en quelque sorte avec cette seconde vue de l'artiste véritablement doué. Ni l'art, ni l'idéal de Raphaël, n'ont rien de conventionnel. La nature en était la base ; et c'est la perfection de la nature sous ses deux points de vue, de l'âme et des formes, qui en fait

l'idéal. Heureux ceux à qui le ciel a donné de sentir et d'exprimer cet idéal! car ni l'étude, ni la réflexion, ne sauraient y conduire.

Les dessins que Raphaël envoyait à Castiglione étaient des esquisses pour une médaille que le comte [1], selon l'usage de son temps, voulait porter à sa toque, et qui, par le sujet, devait être l'emblème de ses principes.

Une reproduction de cette médaille, au musée Mazzuchelliani, offre d'un côté le portrait de Castiglione, et de l'autre côté Phœbus descendant de son char, pendant que deux figures allégoriques des Heures tiennent les chevaux fougueux. On y lit cette inscription : *Tenebrarum et Lucis.*

On a beaucoup discuté sur la signification de ce sujet. Il symbolise sans doute l'idée de la propagation des lumières, à laquelle le comte avait dévoué sa vie si active.

Marc-Antoine a gravé aussi, d'après Raphaël, une composition analogue : l'Aurore sur son char, au sortir des ondes. Deux figures allégoriques conduisent les chevaux.

Il paraît donc qu'on aurait conservé deux des compositions de Raphaël pour cette médaille.

Nous avons vu, par la lettre à Castiglione et par celle à Ciarla, que Raphaël avait été nommé architecte de Saint-Pierre. Le Bramante, en mourant [2], l'avait recommandé comme étant le plus propre à la direction supérieure des travaux. Le pape cependant voulut s'assurer de la capacité de Raphaël en architecture; il lui demanda des communications sur le plan qu'il aurait, et un aperçu général des dépenses. Raphaël fit exécuter

[1] Voyez Antonio Beffa Negrini : *Elogj de' personaggi della Famiglia Castigliona.* Mantova, 1606, p. 428.

[2] Il mourut le 11 mars 1514. Baldassare Turini écrivit à Laurent de Medicis : « Da Roma, hora 4 noctis, 12 marzo, 1514... M. Bramante morí hier mattina; et fra Mariano nostro ha havuto il loco suo. » — C'est l'uffizio del Piombo. — Vogez Gaye, *Carteggio*, vol. 2, p. 135.

en bois un modèle de son plan, qui obtint l'approbation universelle, et c'est alors seulement qu'il fut nommé intendant supérieur des travaux de Saint-Pierre. Sa nomination[1], datée du 1er août 1514, est ainsi conçue :

« A Raphael d'Urbin.

« Puisque, outre l'art de la peinture, dans lequel tu excelles, comme chacun sait, tu fus aussi considéré comme habile pour les travaux d'architecture, par l'architecte Bramante, qui, à sa mort, fut d'avis qu'on pouvait te confier les travaux de l'église du Prince des Apôtres, qu'il a commencée à Rome; ce que tu nous as suffisamment prouvé par l'exécution du plan que nous avions désiré et par la remise d'un compte de dépenses (*ratione*) pour l'œuvre entière; nous te nommons, car rien ne nous touche plus que l'achèvement rapide et superbe de ce saint édifice, nous te nommons Maître de ces travaux, avec un traitement de trois cents scudi d'or, qui te seront payés annuellement par les employés à la gestion des finances destinées aux travaux de ce temple sacré. J'ordonne en même temps que ce traitement te soit remis par termes convenables, sur ta demande, sans retard, et au besoin mensuellement. Mais à toi je rappelle de te consacrer à cette fonction, de telle sorte que, dans son accomplisse-

[1] Elle est imprimée dans : *Petri Bembi epistolarum, Leonis decimi Pont. Max. nomine, scriptarum libri* XVI. Lugduni, 1538. C'est la troisième lettre dans le neuvième livre. Voyez *Appendice*, IX.

Quoique la nomination porte la date du 1er août, il ressort cependant des livres de l'administration, que Raphaël était déjà entré en fonctions depuis le 1er avril 1514 : « Maestro Raffaello d'Urbino deve havere ducati 1500 per sua provisione d'anni cinque cominciati a dì 1 aprile 1514 e finito a dì 1 aprile 1519, a ducati 300 l'anno, come appare nel conto di M. Simone Ricasoli = D. 1500. — A dì 10 maggio 1520, duc. 300 per sua provisione dì un anno finito primo aprile 1520. Pagati da M. Simone Ricasoli = Sc. 300.

C. Fea, *Notizie*, etc., p. 9, a publié le premier cette pièce avec les extraits des livres des Archives de l'administration des bâtiments ordonnés par le pape Alexandre VII. MS. II. II, 22 dans la bibliothèque Chigi.

ment, tu aies en vue ta réputation et ton nom que tu dois établir solidement dans tes jeunes années, l'obtention de notre bienveillance paternelle envers toi, aussi la dignité et la célébrité du lieu sacré qui fut toujours, dans le monde entier, de beaucoup le plus grand et le plus saint, enfin la glorification que nous devons au Prince des Apôtres.

« Donné le 1er août, dans la deuxième année de notre pontificat.

« A Rome. »

Les artistes adjoints à Raphaël, avec le même traitement, furent Giuliano da San Gallo et fra Giocondo da Verona. Ils avaient déjà été employés sous le Bramante aux travaux de Saint-Pierre[1]. Ils étaient fort avancés en âge, et San Gallo tellement malade, qu'il se retira à Florence. Giocondo mourut probablement en 1518. Car, depuis cette date, ni lui, ni San Gallo ne sont plus cités dans les livres des comptes de l'administration.

Raphaël resta donc l'unique architecte de Saint-Pierre.

Il est regrettable que le modèle exécuté par lui n'existe plus; nous n'en possédons que le plan publié par Serlio[2]. Ce plan forme une croix latine, avec une grande coupole au milieu des transepts. Sa longueur est divisée en trois vaisseaux, avec cinq chapelles de chaque côté. Les piliers ont une niche sur chaque surface. Le chœur et les transepts ont chacun un hémicycle, composé de deux piliers à niches des quatre côtés, et douze colonnes, toujours groupées par quatre. La façade, avec trois grandes entrées principales, n'a point de tours. Le vestibule, élevé sur des marches, repose sur trente-six colonnes, rangées

[1] Carlo Fea, *Notizie*, etc., p. 12; et Luigi Pungileoni, *Elogio storico di Raff. Santi*, p. 165.

[2] Sebastiano Serlio : *Regole generali d'Architettura*. Venezia, 1545. Pl. XXXVII. — Phil. Bonanni en donne aussi une gravure dans son ouvrage : *Templi Vaticani Historia*. Romæ, 1696.

en douze groupes, alignées par trois en profondeur, et ainsi disposées, que les groupes des extrémités et les deux du milieu sont plus resserrés que les autres.

Cette œuvre architecturale est grandement et simplement combinée. Quoique la coupole soit passablement éloignée en arrière de la façade, ainsi qu'on le remarque à l'église actuelle de Saint-Pierre, le vestibule cependant est tenu moins haut; l'effet général eût donc moins souffert. Au total on peut croire, d'après ce tracé et d'après l'architecture de Raphaël en général, que son plan réalisé eût été beaucoup plus riche, et en même temps plus tranquille dans son ensemble, que le Saint-Pierre de Michel-Ange.

Lorsque Raphaël se mit à l'œuvre avec ses deux collègues, ils s'aperçurent que les quatre piliers qui devaient porter la coupole étaient trop faibles de fondation, et que le Bramante, entraîné par l'impatience de Jules II, s'était trop hâté. Ils fortifièrent de beaucoup les piliers, en faisant creuser, d'après les indications du Giocondo, à des distances convenables, des trous carrés et profonds qu'on remplit de lourdes maçonneries. Ensuite, d'une fondation à l'autre, ils jetèrent des arcs, et obtinrent ainsi une base, et plus large, et plus solide.

Il ne semble pas que sous Raphaël on ait fait rien de plus, parce que, d'une part, de pareils travaux souterrains exigent beaucoup de temps, et que, d'autre part, l'argent destiné à Saint-Pierre fut employé ailleurs. Raphaël ne put pas même terminer l'enceinte centrale, à colonnes doriques, qui devait servir pour la célébration de la grand'messe papale. Cette enceinte, que Bramante avait commencée, fut finie par le successeur de Raphaël, Baldassare Peruzzi; œuvre curieuse certainement, mais qui fut détruite plus tard.

Raphaël eut plus de bonheur dans l'exécution d'un autre édifice, entrepris sous le Bramante, la cour à trois étages, nommée di San Damaso, au Vatican. Il en dessina un nouveau plan, plus

beau et plus riche, et il en fit exécuter aussi un modèle en bois. L'achèvement du travail répondit à tout ce qu'on pouvait attendre; et aujourd'hui encore, cette cour, ouverte d'un côté, est considérée comme une des plus belles choses qui aient été bâties en ce genre. Sans entrer dans le détail, nous rappellerons seulement que les escaliers à pente si agréable, conduisant aux Loges, furent encore construits sur les plans de Raphaël.

La lettre de Raphaël au comte Castiglione montre déjà qu'il cherchait à remplir avec un soin consciencieux sa place d'architecte en chef. Deux documents qui se rapportent à ces fonctions témoignent à la fois de son zèle pour les sciences et de son aimable caractère.

Le premier de ces documents consiste en une traduction de Vitruve, qu'il fit faire par le savant et vertueux Marco Fabio Calvo, de Ravenne, et dont il se servit pour ses études architectoniques. Ceci est prouvé par plusieurs notes de sa main, en marge du précieux manuscrit que possède la bibliothèque de Munich[1]. Cette traduction est écrite très-nettement sur deux cent soixante-treize feuilles. La dernière page constate que Marco Fabio Calvo de Ravenne a rédigé cette traduction, du latin en italien, d'après le désir et dans la maison même de Raphaël[2]. Quelles ont été les pérégrinations de ce manuscrit,

[1] Les quelques notes de la main de Raphaël ne sont pas fort importantes. Ce n'est, en général, qu'un court résumé du contenu du texte.

Par exemple, à la page 58, où il est question du temple de Diane : « I travi del tempio de Diana efesia e la imagine de essa dea e di cedro. »

Page 59 : « Come Cesare vide la prova del arice che non abrusia. »

Page 60 : « La ragia delo arice e bona al mal del tisicho. »

Page 61 : « Li abeti sono migliore per edifici quelli che sono volti a mezzo dì che quelli del setentrone. »

[2] Voici cette note, qui se trouve en marge, à la fin du dixième livre, feuillet 273, et qui est de la même main que le texte du manuscrit : « Fine del libro di Vitruvio, architecto, tradotto di latino in lingua et sermone proprio et volgare, da Marco Fabio Calvo Ravenate, in Roma, in casa di Raphaello di Giovanni di Sancte da Urbino, et a sua istantia. »

on ne le sait. Toutefois il est probable que Jules Romain le posséda après la mort de Raphaël. En dernier lieu, il passa de la bibliothèque Bavaroise dans la bibliothèque royale de Munich.

Cette traduction est encore remarquable en ce qu'elle est la plus ancienne traduction de Vitruve en langue italienne; car sa première édition porte la date de 1521.

Déjà, de 1510 à 1515, Calvo, sur la demande de Jules de Médicis (plus tard Clément VII), avait traduit en latin les œuvres d'Hippocrate. Son ouvrage parut en 1525, accompagné d'une adresse de gratitude des médecins de Rome au Pape. Calvo mourut en 1527.

Ce savant distingué, qui vécut presque dans la misère, avait trouvé un bienveillant accueil dans la maison de Raphaël. Sur leurs relations, une lettre de Caelio Calcagnini, premier secrétaire du pape, au célèbre mathématicien Jacob Ziegler [1], donne ces détails très-attachants :

« Fabius de Ravenne est un vieillard d'une droiture stoïque, et dont on ne saurait dire en vérité si son savoir l'emporte sur son affabilité. Par lui Hippocrate parle latin et s'est défait de ses défectueuses expressions anciennes (allusion aux traductions du Moyen-Age). Cet homme si saint (sanctissimus) a cette qualité particulière, et bien rare, de tellement dédaigner l'argent, qu'il le refuse lorsqu'on le lui offre, à moins qu'il n'y soit forcé par le plus extrême besoin. Du reste, il a du pape un traitement mensuel qu'il partage entre ses amis et ses parents. Lui-même se nourrit d'herbes et de laitues, comme les pythagoriciens, et loge dans un trou qu'on pourrait justement nommer le tonneau de Diogène. A ses études il meurt bien plus qu'il ne s'y adonne; mourir est le mot, puisque ce vieillard de quatre-vingts ans a gagné une grave et dangereuse maladie. Il est soigné comme un

[1] Voy. *Cael. Calcagnini protonotarii apostolici opera aliquot* (Basileæ, 1554, p. 100). Ou : *Caelii Calcagnini Epist. crit. et fam.* (Amberg, 1618, lib. VII, ep. 27, p. 255).

enfant par le très-riche, et du pape bien estimé, Raphaël d'Urbin; c'est un jeune homme de la plus grande bonté et d'un esprit admirable. Il se distingue par de grandes qualités (virtutibus). Ainsi, c'est peut-être le premier de tous les peintres, sous le rapport de la théorie comme de la pratique; de plus, architecte d'un si rare talent, qu'il invente et exécute des choses que les hommes du plus grand esprit croyaient impossibles. Je n'en excepte que Vitruve, dont il n'enseigne pas seulement les principes, mais qu'il défend ou attaque avec les preuves les plus sûres, et avec tant de grâce, qu'il ne mêle pas la moindre envie dans sa critique. Actuellement il exécute une œuvre admirable, qui sera inconcevable pour la postérité (je ne parle pas de la basilique du Vatican, dont il dirige les travaux); c'est la ville même de Rome qu'il rétablit presque dans son ancienne grandeur; car, en enlevant les plus hauts amoncellements, en creusant jusqu'aux plus profondes fondations, en restaurant les choses d'après les descriptions des auteurs anciens, il a tellement entraîné à l'admiration le pape Léon et tous les Romains, que presque tout le monde le considère comme un dieu envoyé du ciel, pour rendre à la ville éternelle son antique majesté. Avec cela il est si éloigné de tout orgueil, qu'il vient en ami au-devant de chacun, et ne fuit les paroles et les remarques de personne; nul plus que lui n'aime à entendre discuter ses vues, pour être instruit et pour instruire; ce qu'il regarde comme le but de la vie. Il respecte et honore Fabius comme un maître et un père; lui parlant de tout et suivant ses conseils... »

Cette lettre a été écrite vers la fin de la vie de Raphaël, puisque Calcagnini, qui avait séjourné en Hongrie et qui assista à l'élection de l'empereur Charles-Quint à Francfort-sur-Mein, ne revint à Rome qu'en 1519[1]. Elle constate que Raphaël a dressé le plan de l'ancienne Rome. Nous y reviendrons plus tard.

[1] G. Tiraboschi, *Storia della letteratura ital.* VI, p. 67.

L'autre document est un bref donné par Léon X, sur les instances de Raphaël. Il témoigne de la sollicitude de l'artiste pour la conservation des inscriptions antiques. Le monde savant lui en devra toujours de la reconnaissance.

« A Raphael d'Urbin.

« Il est de la plus grande importance pour les travaux du temple romain du Prince des Apôtres, que les pierres et le marbre dont il nécessite une grande quantité soient obtenus facilement dans des endroits rapprochés de nous. Et puisque nous savons que les ruines romaines en fournissent abondamment; que presque chacun y prend des marbres de toute espèce, pour être employés à des bâtisses dans Rome ou dans les environs; qu'il en est de même de ceux qu'on trouve en creusant la terre, nous te nommons, vu que tu as reçu de nous la direction des travaux, inspecteur en chef pour tous les marbres et toutes les pierres qui seront déterrés dès à présent à Rome ou à la distance de dix milles alentour, afin que tu les achètes s'ils peuvent servir aux travaux du temple. Nous ordonnons donc à chacun, de quelle condition qu'il soit, de famille noble et de haute dignité, ou d'origine moindre et infime, qu'il ait à te prévenir avant tout, en ta qualité d'intendant supérieur de tous les marbres et de toutes les pierres en tout genre qui seront découverts dans la circonférence que nous avons indiquée. Celui qui n'aura pas obtempéré à cela dans le délai de trois jours sera punissable d'une amende de 100 à 300 ducats d'or, selon ton bon vouloir. » Et plus loin : « Vu qu'il nous a été rapporté que les maçons se servent inconsidérément d'antiques morceaux de marbre, sur lesquels se trouvent des inscriptions qui contiennent souvent des choses mémorables, et qui mériteraient d'être conservées pour le progrès de la littérature et pour l'élégance de la langue latine, mais qui sont perdues de la sorte, nous ordonnons à tous ceux qui exercent la profession de tailleur de pierre à

Rome, de ne point briser ou scier de pierres portant des inscriptions, sans ton consentement, sous peine de la même amende s'ils enfreignent nos ordres.

« Rome, ce 27 août, dans la troisième année de notre pontificat (1515). »

Le but de ce bref était, on le voit, de donner à Raphaël les moyens de procurer économiquement des pierres et du marbre pour la construction de Saint-Pierre, et aussi d'empêcher l'anéantissement d'inscriptions curieuses. Quelques écrivains ont interprété cette pièce comme étant la nomination de Raphaël à la place de directeur des antiquités, titre conféré à Winkelmann deux siècles et demi plus tard. Une semblable fonction n'était point nécessaire alors; car la collection des antiques au palais du pape était encore très-minime, quoiqu'il s'y trouvât déjà plusieurs chefs-d'œuvre[1] : le groupe du Laocoon, découvert en 1506, et en l'honneur duquel Sadoleto fit un poëme devenu célèbre[2]; l'Apollon du Belvédère, que Jules II avait acquis avant d'être pape; le Torse, que Michel-Ange préférait à toute autre œuvre de l'Antiquité; l'Ariane, qui fut chantée par le comte Castiglione[3]; l'Antinoüs; les groupes du Tibre et du Nil; l'Hercule Commode; la Sallustia Barbia Orbiana, femme d'Alexandre Sévère, en Vénus; et autres. Dans certains

[1] Carlo Fea, *Notizie*, etc., p. 50.

[2] Sadolet. *Oper*. III, p. 245. Verona, 1738. — Francesco da San Gallo rapporte ce qui suit, concernant la découverte du Laocoon dans les Bains de Titus : « Io era di pochi anni la prima volta, ch'io fui in Roma, che fu detto al Papa, che in una vigna presso a S. Maria Maggiore s'era trovato certe statue molto belle. Il Papa comandò a un palafreniere : va, e dì a Giuliano da San Gallo, che subito le vada a vedere, e così subito v'andò : e perchè Michelangelo Bonaroti si trovava continuamente in casa, che mio padre l'aveva fatto venire, e gli aveva allogata la sepoltura del Papa; volle, che ancora lui andasse; ed io così in groppa a mio padre, e andammo. Scesi dove erano le statue; subito mio padre disse : questo è Laocoonte, di cui fa menzione Plinio. Si fece crescere la buca, per poterlo tirar fuori; e visto, ci tornammo a desinare. » — Voyez Carlo Fea, *Notizie*, etc., p. 21.

[3] Fabroni, *Vita Leonis X*. p. 306.

cas cependant, Raphaël remplit le rôle de conservateur, par exemple lorsque Gabrielle de' Rossi légua une statue pour le Capitole[1].

Afin de donner un aperçu complet des travaux architectoniques de Raphaël, nous indiquerons ici les édifices de Rome dont il fit les plans, bien que plusieurs de ces ouvrages ne datent vraisemblablement que des dernières années de sa vie.

La chapelle pour Agostino Chigi à Santa Maria del Popolo fut une des premières constructions exécutées d'après ses plans.

Elle est au côté gauche de l'église, et forme un octogone à pans inégaux, dont les plus étroits sont ornés de pilastres et de niches. Une petite coupole, reposant sur les pilastres, reçoit la lumière des huit fenêtres de la lanterne. Il paraît que, selon le plan de Raphaël, cette coupole devait contenir en mosaïque l'histoire d'Adam, depuis sa création jusqu'à sa chute; puis, la prophétie de la venue du Christ, représentée par quatre statues de prophètes, en marbre, qu'il voulait sculpter lui-même; et enfin, au-dessous, l'accomplissement de cette prophétie, en trois grandes peintures murales.

Mais tous ces projets ne devaient point se réaliser. Raphaël n'exécuta que l'image du Créateur, sur fond d'or, avec les figures allégoriques du Soleil, de la Lune et des Planètes, d'après la fiction du Dante[2]. Des statues, il ne termina que le Jonas,

[1] D. Salv. Leoni a trouvé la note suivante dans le livre XXXVI, p. 45, des archives secrètes du Capitole : « 1518, 15 Julii. Raphael de Urbino volens quamdam statuam ab hæredibus quondam Gabrielis de Rubeis, conservatores asseruerunt, velle eam transportare ad Capitolium juxtà formam testamenti supradicti. Pacificus Nardus de Pacificis. Not. » — Voyez Pungileoni, *Elogio storico di Timoteo Viti.* Urbino, 1835, p. 105.

[2] Selon le Dante, un ange est préposé à chaque étoile. Dans le chant II du *Paradis*, il dit :

« Lo moto e la virtù dei santi giri
Come dal fabbro l'arte del martello
Da' beati motor convien che spiri. »

Puis, dans son *Convito* : « Li movitori del cielo della luna siano dell' ordine

et ne toucha point à l'Élie, que le sculpteur Lorenzetto avait ébauché.

Car Raphaël et Agostino Chigi moururent tous deux en avril 1520.

Plus tard, on reprit les travaux de cette chapelle. Sebastiano del Piombo y peignit la Naissance de la Vierge, à l'huile, sur le mur du centre, et Francesco Salviati, en 1554 seulement, l'histoire de la Création et le premier Péché, à fresque, dans la coupole. Plus tard encore, Bernini érigea le tombeau de Chigi et ajouta deux prophètes au Jonas et à l'Élie.

On a souvent agité la question de savoir si Raphaël avait fait exécuter les deux statues, seulement d'après ses idées, par le Florentin Lorenzetto, ou s'il y a mis la main lui-même.

De bonnes raisons appuient la dernière supposition : d'abord la haute perfection du Jonas, qui ne mérite pas seulement d'être admiré pour sa tournure générale et pour la beauté des lignes, mais aussi pour la finesse du modelé dans les détails. En tout cas, il est bien supérieur à tout ce que Lorenzetto a jamais produit. D'autre part, la statue d'Élie est très-faible de caractère, et n'a pas même l'apparence d'une sculpture finie, quoique cependant elle laisse deviner son origine raphaélesque. Elle démontre qu'une fois Raphaël mort, Lorenzetto ne fut pas capable, à lui seul, d'arriver à la perfection que le maître avait atteinte dans un art qui pourtant ne lui était point familier. L'infériorité du talent de Lorenzetto se trahit davantage encore dans la Madonna del Sasso, qu'il exécuta pour le tombeau de Raphaël au Panthéon.

Ces considérations, sans en chercher d'autres, nous paraissent enlever tous les doutes et confirmer que Raphaël a terminé lui-même la statue du Jonas.

Autre preuve que Raphaël a fait de la sculpture. Dans une

degli Angeli, e quelli di Mercurio siano gli Arcangeli, e quelli di Venere siano li Troni. »

lettre à Andrea Piperario, son intendant à Rome [1], le comte Castiglione dit : « Je désire savoir si Jules Romain a encore le Jeune garçon en marbre, de la main de Raphaël, et le dernier prix auquel il me le laisserait. » On manque de renseignements plus étendus et certains sur cette sculpture; cependant Cavaceppi posséda et vendit à M. de Breteuil un groupe, en marbre, d'un enfant mortellement blessé qu'un dauphin porte sur les ondes [2].

La pose si naturelle de l'enfant, le style de la tête et des cheveux, la forme de la tête du dauphin qui rappelle absolument les dauphins du tableau de Galatée, tout invite à croire que cet enfant est celui dont parle Castiglione. Peut-être était-ce le comte lui-même qui avait conseillé à Raphaël ce sujet tiré du livre d'Ælian [3], où on lit que les dauphins sont très-dévoués à l'homme, et qu'un de ces êtres marins porta vers la rive un enfant mort.

C'est à Raphaël qu'on doit aussi la belle fontaine nommée delle Tartarughe. Rien ne constate qu'il en ait fait soit un dessin, soit un modèle en petit, ni qu'il l'ait exécuté entièrement Aucun contemporain n'en parle. Mais il suffit d'un coup d'œil, pour reconnaître sur ce monument le cachet le plus décidé du génie et de la grâce du maître d'Urbin.

Quatre jeunes hommes, entièrement nus, sont adossés à la

[1] Du 8 mai 1523. Voyez *Lettere pitt.*, V, p. 245, n° 5.

[2] Dans son ouvrage intitulé : *Raccolta d'antiche statue*, Cavaceppi cite ce petit groupe comme étant une œuvre de Lorenzetto, d'après les données de Raphaël. Ce marbre passa plus tard dans la collection du comte de Bristol, évêque de Derry, qui le transporta en Irlande; il est aujourd'hui dans la collection d'œuvres d'art à Down Hill*. Le *Penny Magazine*, du 17 juillet 1841, en a publié une gravure sur bois. Dresde en possède aussi une reproduction moulée, parmi les plâtres de Mengs.

[3] Sur la Nature des animaux.

* C'est sans doute le marbre qui a été exposé à Manchester (n° 45 de la Sculpture), et qui appartient à Sir Harvey Bruce. Voyez W. Burger, *Trésors d'art*, p. 446. *Note de l'éditeur.*)

base d'un grand bassin. Ils sont assis et posent le pied sur des dauphins fantastiques, dont la gueule jette un filet d'eau dans de grandes coquilles formant aussi des bassins. Ils élèvent chacun une tortue, comme pour la faire boire, vers le bassin supérieur, qui lance de l'eau en l'air, et en déverse, par quatre mascarons, dans les bassins inférieurs.

Rien de plus charmant que ces quatre figures juvéniles, aux formes élégantes, aux fines attaches, et dont le modelé est plein de science et de goût. Les têtes ont la distinction inséparable des œuvres de Raphaël, et nous répéterons que lui seul a pu produire ce chef-d'œuvre.

Il paraît que c'est aussi Raphaël qui fit le dessin d'une médaille avec l'effigie de Laurent de Médicis, duc d'Urbin, pendant le séjour de ce prince à Rome, en 1517[1].

Après ces détours, revenons aux travaux d'architecture de Raphaël à Rome.

Selon Vasari, il dessina pour Agostino Chigi le plan des écuries à côté du petit palais bâti en 1509 et 1510 par Baldassare Peruzzi, et nommé aujourd'hui la Farnesine. Ces écuries, presque tombées en ruines, n'offrent plus aucun caractère particulier. Aussi quelques écrivains ont-ils pensé que le bâtiment cité par Vasari était le pavillon dans le jardin de la Farnesine, près du Tibre. Il serait digne, en effet, de Raphaël; mais néanmoins la sévérité de son architecture semble plutôt indiquer le style de Baldassare Peruzzi.

Plusieurs belles maisons du Borgo San Pietro, que Vasari mentionne également comme ayant été élevées d'après les plans de Raphaël, ont été détruites pour l'agrandissement de la place Saint-Pierre et pour la colonnade du Bernin. Vasari décrit comme surtout remarquable le palais de Giovan Battista Branconio d'Aquila, dont la façade fut richement ornée de reliefs en

[1] Voyez Gaye, *Carteggio*, II, p. 143.

stuc par Giovanni da Udine. La gravure a reproduit cette façade, et toujours la maison est donnée, à tort, comme étant la propre maison de Raphaël.

Une maison, nommée de' Berti, qu'on voit encore dans la via del Borgo Nuovo, a complétement le caractère de l'architecture raphaélesque. Elle fut construite en 1515 pour le chirurgien du pape, Jacopo da Brescia, et non pour Jacopo Sadoleto, comme on l'a avancé erronément, malgré une inscription décisive qui s'y trouvait autrefois.

Solidement bâtie en pierres de taille et en briques, elle a sur la façade cinq fenêtres à frontons alternativement triangulaires et circulaires, selon la méthode habituelle de Raphaël. Le bossage et les corniches révèlent encore la manière du maître.

Pour le cavaliere Coltrolini, Raphaël traça le plan d'un palais qui fut érigé près de l'église S. Andrea della Valle, porta plus tard les noms de Caffarelli, de Stoppani, d'Acquaviva, et appartient actuellement au cardinal Vidoni.

L'étage inférieur est d'une architecture rustique, très-puissante. L'étage au-dessus, originairement avec sept fenêtres, est orné de colonnes accouplées et engagées, d'ordre ionique, surmontées d'une riche corniche, de style analogue. Ce petit palais, aux belles proportions, fut beaucoup agrandi par l'architecte Niccolò Sansimoni, qui y ajouta un troisième étage peu en harmonie avec les parties primitives. Néanmoins, l'œil est encore réjoui par les lignes du plan original.

Le cachet que Raphaël a imprimé à ses œuvres est ineffaçable, malgré toutes les mutilations qu'elles ont pu subir depuis plus de trois siècles.

Peu avant sa mort, il avait commencé sur le monte Mario une villa pour le cardinal Jules de Médicis (plus tard Clément VII). Jules Romain la continua, mais avec divers changements, de son invention. Les trois arcades ou portiques qu'admirent encore tous les visiteurs de cette villa (nommée aujourd'hui villa

Madama) montrent le grandiose de la disposition primitive.

Selon Vasari, Raphaël aurait aussi concouru pour le plan de l'église que Léon X chargea le consul florentin à Rome, Lodovico Capponi, de faire bâtir dans la rue Giulia, près du Tibre, en l'honneur de saint Jean-Baptiste. Mais le plan de Jacopo Sansovino fut choisi.

Ces brèves indications des travaux de Raphaël à Rome comme architecte suffiront ici. Lorsque nous le trouverons, plus tard, concourant à Florence avec Buonarotti pour la façade de l'église Saint-Laurent, nous mentionnerons les édifices qui furent érigés dans cette ville d'après ses plans : ajoutons seulement quelques réflexions sur l'ensemble de ses qualités particulières en architecture.

Ce qui distingue la manière de Raphaël de celle du Bramante, dont il peut être considéré comme l'élève, c'est que, dans les détails tels qu'encadrements des portes et des fenêtres, entablements et corniches, il donne plus de saillie et plus d'ampleur aux profils. Il ne suivait pas scrupuleusement non plus les exemples de l'architecture romaine, mais il cherchait surtout les dispositions pittoresques et la richesse des formes. Il adaptait souvent à ses façades des colonnes accouplées, surmontait presque toujours ses fenêtres de frontons alternativement triangulaires et circulaires, et les ornait, dans le bas, de balustrades en saillie.

Malgré ce penchant pour l'effet pittoresque, il possédait néanmoins au plus haut degré un juste sentiment des grandes masses architecturales, et il fut toujours guidé par son instinct des belles formes et des belles proportions.

Ses plinthes et ses corniches ne sont jamais brisées dans leurs lignes et ont un aspect agréable et calme. En somme, les édifices de Raphaël peuvent être classés parmi les plus parfaits du seizième siècle. Peruzzi est le seul qui puisse lui disputer le premier rang, en ce que, avec un égal sentiment des belles propor-

tions et une égale adresse à employer des formes nouvelles, il sut, de plus, maintenir son invention dans les strictes bornes d'une architecture rationnelle, tandis que Raphaël les dépassa quelquefois.

Mais, en parallèle avec Michel-Ange, la relation est tout inverse. Raphaël n'usa jamais de l'arbitraire, ni pour les formes, ni pour les ornements ; et, en général, dans toutes les parties de cet art, il se différencie de Michel-Ange par une plus grande harmonie et par une plus grande pureté de style.

Reprenant ses œuvres en peinture, nous mentionnerons les tableaux à l'huile, qu'il exécuta au commencement du pontificat de Léon X, avant de passer aux grandes fresques dont il orna le palais du Vatican.

En octobre 1513[1], une noble Bolonaise, Elena Duglioni, nommée del' Oglio, et plus tard béatisée, avait eu une sorte d'inspiration qui lui commandait de consacrer une chapelle à sainte Cécile dans l'église San Giovanni in Monte, près Bologne. Elle s'adressa à cet effet au Florentin Antonio Pucci, son parent et son protecteur. Pucci se chargea à ses frais de l'érection de la chapelle, et son oncle, Lorenzo Pucci, qui venait précisément alors d'être nommé cardinal de Santi Quattro, pria Raphaël de peindre le tableau d'autel pour cette chapelle.

Une inspiration soudaine avait provoqué ce tableau, et c'est aussi dans une de ses heures les plus inspirées que le maître composa son admirable chef-d'œuvre.

Tout y respire l'ardeur de la foi. Toutes ces nobles figures portent l'empreinte céleste, et cependant, quelle que soit l'exaltation de leur âme, leurs attitudes conservent la plus tranquille majesté.

Saint Paul, appuyé sur son épée nue, représente la science et la sagesse, tandis que, de l'autre côté, saint Jean s'abandonne

[1] P. Meloni : *Atti e memorie di Santi Bolognesi*, III, p. 333. — Pungileoni, p. 144.

aux félicités de l'amour divin. Marie-Madeleine, tenant un vase de parfums, est en face de saint Paul, comme pour indiquer que, si le repentir de l'apôtre et son infatigable activité dans l'Église lui ont fait pardonner ses égarements antérieurs, à elle aussi il a été beaucoup pardonné, parce qu'elle a beaucoup aimé. Et de même que saint Paul, converti par une vision, est près du tendre saint Jean, de même saint Augustin, converti aussi à la foi du Christ, est à côté de la Madeleine.

Entourée de ces grandes et touchantes figures de l'Église chrétienne, sainte Cécile, debout et rayonnante d'extase, écoute les harmonies surnaturelles que les anges chantent au ciel. L'orgue terrestre échappe à ses mains, elle palpite d'un saint enthousiasme, et son âme semble vouloir s'envoler vers la région des anges.

Ce n'est pas seulement la beauté du style et la profondeur de l'expression, c'est aussi l'harmonie, la richesse, la puissance du coloris, qui font de ce tableau un incomparable chef-d'œuvre. La couleur répond à la poésie du sujet ; elle nous transporte dans une atmosphère exceptionnelle, éthérée et mystérieuse. Aucun coloriste n'a jamais égalé cette splendeur, que nous voudrions nommer purement divine. L'Assomption du Titien excite une pieuse allégresse ; le Saint Jérôme du Corrége nous remplit d'une douce félicité ; mais seule la Sainte Cécile de Raphaël nous rapproche des cieux.

Quoique ce tableau eût été commandé en 1513, et que sans doute il ait été tracé dans le premier feu de la conception, il ne paraît pas cependant qu'il ait été terminé tout de suite ; car il ne fut placé dans la chapelle qu'en 1517. Raphaël l'avait envoyé à son ami Francia, avec prière de « le retoucher, s'il y remarquait quelque défaut, » ou si la peinture avait souffert du transport, et d'en soigner l'encadrement.

Qui pourrait dire l'émotion du Francia lorsqu'il reçut le chef-d'œuvre de son illustre ami ! Tout Bologne fut également

pris d'enthousiasme pour ce divin ouvrage[1], que célébrèrent à l'envi une foule de poésies latines et italiennes[2].

C'est aussi pour un habitant de Bologne, le comte Vincenzo Ercolani, que Raphaël exécuta le petit tableau de la Vision d'Ézéchiel. Vasari observe judicieusement que Jéhova, entouré des attributs des quatre Évangélistes, n'est pas très-conforme à la tradition chrétienne, et qu'il a plutôt l'air d'un Jupiter dans la puissante manière de Michel-Ange. Il faut avouer cependant que, pour ce sujet d'Ézéchiel, Jéhova doit répondre au caractère terrible que lui ont toujours donné les prophètes.

Le tableau original, qui orne le palais Pitti à Florence, se trouve déjà inscrit dans l'inventaire des œuvres d'art de la Tribune en 1589. Il en existe plusieurs copies anciennes.

Vasari cite avec éloges une Naissance du Christ (Marie et Joseph adorant l'enfant Jésus nouveau-né), que Raphaël, vers cette époque, envoya au comte de Canossa à Vérone. Il vante surtout le soleil levant (aurora) dans le fond du paysage. Le comte estimait tellement ce tableau, qu'il ne voulut jamais s'en dessaisir, quoique des princes lui en eussent offert de hauts prix. A grand'peine laissa-il Taddeo Zucchero en prendre une copie

[1] On a prétendu qu'à la vue de ce tableau, le Francia jaloux de la supériorité de Raphaël, ressentit un si vif chagrin, qu'il en mourut bientôt après. Nous ne croyons point à cette histoire. Malvasia, dans la bonne intention de la contredire, se trompe cependant lorsqu'il cite comme de Francesco Francia un tableau d'autel, portant la date de 1526, date bien postérieure à l'arrivée de la Sainte Cécile. Ce tableau qui représente la Vierge avec des saints, et qui, de la chapelle Felicini dans l'église des Franciscains, passa plus tard à la pinacothèque de Bologne (n° 84), est du fils de Francesco, de Giacomo Francia. Il est signé ainsi : J. J. FRANCIA. AVRIF. BONON. FE. MDXXVI. D'après des Chroniques bolonaises et d'après les *Memorie* di Francesco Raibolini de Calvi, Bologna, 1812, p. 41, Francesco Francia mourut le 6 janvier 1517, à l'âge de soixante-sept ans ; il était alors directeur de la Monnaie de la ville.

[2] Vasari nous a conservé les deux vers suivants :

Pingant sola alii referantque coloribus ora ;
Cæciliæ os Raphael atque animum explicuit.

pour le duc d'Urbin. Original et copie sont perdus aujourd'hui, et la description qu'en donne Vasari est la seule qui nous soit parvenue.

De plus notables travaux attendaient Raphaël au Vatican. Il avait à décorer la troisième salle du pape, nommée Stanza di torre Borgia (la chambre de la tour Borgia); le vestibule des Palafrenieri, et les Loges du second étage. Ses élèves devaient coopérer aux travaux, pour satisfaire à l'impatience de Léon X. Il leur abandonna donc, après en avoir esquissé les compositions, la peinture des Loges et des Palafrenieri. Mais pour la chambre du pape il fit des cartons spéciaux, qu'il exécuta en partie lui-même.

Le Pérugin avait précédemment orné le plafond de groupes du Christ avec les apôtres, de saints, d'anges et de figures allégoriques. Quoique ces sujets n'eussent aucun rapport avec ceux que Raphaël voulait y peindre, il ne permit pas cependant qu'on les sacrifiât, comme on avait sacrifié tant d'autres peintures des chambres avoisinantes.

Dans la seconde chambre, l'Attila, sujet tiré de la Vie de Léon Ier, était une allusion à la dispersion des ennemis de l'Italie par Léon X. Dans la troisième chambre, il s'agissait de représenter, à la glorification de la papauté, les événements extraordinaires qui distinguèrent le règne et la personne de deux autres papes du nom de Léon.

De ces nouvelles peintures la première dans l'ordre chronologique montre Léon III repoussant, par un serment sur les saints Évangiles, les accusations que portait contre lui le neveu du défunt pape Adrien Ier.

La scène se passe dans l'église Saint-Pierre à Rome, où l'empereur Charlemagne avait réuni les chefs de l'autorité temporelle et de l'autorité spirituelle. Mais, au moment où il avait interrogé la haute assemblée sur les griefs imputés au pape Léon, une voix s'était fait entendre, rappelant qu'il n'ap-

partenait à personne de juger le souverain suprême. Sur quoi l'Empereur arrêta l'enquête et se contenta du serment de purification.

Au-dessous de la peinture sont inscrits ces mots : « A Dieu, et non aux hommes, appartient le jugement des évêques. » Cette fresque symbolise donc la suprématie de l'autorité pontificale sur le pouvoir temporel, puisque l'Église n'a de compte à rendre qu'à Dieu.

La seconde peinture murale représente le Couronnement de Charlemagne par Léon III, et signifie que la puissance temporelle découle de la puissance spirituelle. Elle rappelle en même temps la rencontre et l'alliance de Léon X et de François Ier à Bologne, dans l'hiver de 1515 à 1516, puisque les deux figures principales sont les portraits de ces deux souverains. Le page tenant la couronne lombarde derrière l'Empereur agenouillé est le portrait du jeune Hippolyte de Médicis, enfant d'une extrême beauté et d'un grand esprit. Léon X l'avait en telle affection, qu'il l'installa près de lui au Vatican[1]. Cette fresque offre encore beaucoup d'autres portraits, surtout parmi les évêques. Vasari signale, entre autres, Giannozzo Pandolfini, de Florence, qui devait le plan de son palais dans cette ville à Raphaël, dont il était l'ami.

Les deux fresques relatives à Léon III n'ont, par la nature même des sujets, qu'un intérêt secondaire. Ces sortes de scènes solennelles ne permettent point à l'artiste de développer l'ac-

[1] Hippolyte était fils naturel de Giuliano de' Medici et de Pacifica Brandani, noble dame d'Urbin. — Pietro Bembo écrivait au cardinal da Bibiena, le 3 avril 1516 : « Ho visitato un' altra volta il S. Hippolitino in casa sua : emmi paruto hoggi più bello, che questi altri giorni, e nel vero è grassetto più che io l'habbia per ancora veduto. Vi si raccomanda e dice, che gli portiate una di quelle bagatelle, che saltano in piè. Hammi abbracciato stretto stretto, come solia fare Vostra Signoria, dicendogli io, che lo basciava per vostro nome. » — Et le 25 avril 1516 : « Hieri vidi il S. Hippolitino, nel giardino della casa di N. S., più bello che alcuno fiore di quel giardino. »

tion, les expressions diverses, les contrastes d'effet[1]; et l'intérêt s'éparpille sur chaque figure et chaque détail.

La troisième fresque représente la Défaite des Sarrasins dans le port d'Ostia.

Anastase le bibliothécaire, dans la Vie de Léon IV, raconte que les Sarrasins, après avoir vaincu Théodose, amiral de la flotte de l'empereur Michel, pillé Tarente et la côte de Dalmatie, entreprirent une expédition contre les États du pape et tentèrent de débarquer au port d'Ostia. Mais les Romains, secondés par les Napolitains et les Gaëtans, leur livrèrent une bataille navale, et, avec l'aide de Dieu qui envoya une violente tempête, ils obtinrent une victoire complète.

Le tableau montre dans le port la confusion du combat, des vaisseaux ennemis tourmentés par la tempête, d'autres échoués contre terre, où la lutte continue. Le pape (c'est toujours le portrait de Léon X), accompagné des cardinaux Jules de Médicis et Bernardo Divizio da Bibiena, est assis au rivage, les mains jointes, et les yeux levés au ciel. Déjà des prisonniers enchaînés sont couchés à ses pieds.

Raphaël a représenté d'une manière saisissante et variée tous les aspects d'une scène de bataille navale : ici, sur le premier plan, la fureur, la vengeance et la joie des vainqueurs; là, d'un autre côté, l'humiliation, l'angoisse, le désespoir des prisonniers. Et ces agitations dramatiques ont un auguste contraste dans le calme religieux du pontife qui prie.

Cependant la peinture la plus remarquable de cette chambre est l'Incendie du Bourg, tout entier de la main de Raphaël.

En 847, suivant le même Anastase, le feu éclata dans le faubourg habité par les Saxons et les Lombards, qui s'étendait du Vatican jusqu'au mausolée d'Adrien. Un épouvantable ouragan

[1] C'est ce qu'Émeric David appelait des *tableaux d'apparat*. Voy. sa définition dans un morceau inédit, publié sous ce titre par la *Revue universelle des Arts*, t. III, p. 289. (*Note de l'éditeur.*)

donna à l'incendie une extension telle, qu'on n'en pouvait plus arrêter les progrès. Le danger menaçait l'église Saint-Pierre. A ce moment, le pape Léon IV, implorant avec ferveur le secours du ciel, fit sur les bâtiments enflammés le signe de la croix, et tout à coup le feu s'arrêta.

C'est cet instant solennel que Raphaël a choisi.

Au fond de la fresque, on aperçoit la vieille basilique Saint-Pierre, et, dans une loge détruite depuis, le pape en prière, avec sa suite, entouré d'une multitude qui prie ou se lamente. En avant, des femmes et des enfants courent, éplorés. L'incendie flambe encore dans les bâtiments du premier plan, à droite et à gauche. Là sont représentés toutes les horreurs d'un pareil désastre et aussi les sublimes dévouements qu'il suscite.

Plusieurs des figures de l'Incendie du Bourg ont été considérées comme parfaites et inimitables, entre autres les deux belles et puissantes femmes qui apportent de l'eau dans des amphores, et dont les formes sont si admirablement accusées sous leurs draperies agitées par le vent; le groupe de la mère qui oublie son propre danger, pendant que le père cherche à sauver leur enfant; la figure du jeune homme nu, qui se laisse glisser du haut d'un mur; le groupe de l'homme robuste, qui emporte sur ses épaules son vieux père, son bien le plus cher, et que suivent son jeune fils et une vieille femme, chargée de quelques pauvres ustensiles.

Ces épisodes ont permis à Raphaël, en peignant des figures nues, des deux sexes et de différents âges, de manifester sa profonde science du corps humain : dans la figure du père, la force virile; dans le vieillard, le relâchement de la caducité; dans les enfants, la grâce de l'adolescence.

On a souvent remarqué que Raphaël voulut ainsi entrer en lice avec Michel-Ange, mais que celui-ci l'emporte par l'énergie du dessin et du modelé, par ses connaissances anatomiques, par ses contours, si justes et si pleins, que dans chaque muscle la vie semble en complète activité.

Nous adhérons volontiers nous-même à ce jugement, en constatant néanmoins chez Raphaël une qualité particulière, bien précieuse : il est plus varié que Michel-Ange dans le caractère des formes, plus simple et plus vrai dans le dessin.

Cette qualité de Raphaël, on la chercherait vainement chez son rival, dédaignant les formes délicates et n'aspirant qu'à un idéal unique, très-grandiose sans doute, mais qu'il considérait à tort comme le seul digne de l'art.

Les peintures de cette troisième salle ont malheureusement encore plus souffert que celles des chambres précédentes ; à ce point que, pour en apprécier la vérité et le caractère, il faut recourir aux études qui en existent encore.

Comme cette détérioration avait été très-prompte, surtout dans la Victoire d'Ostia, Sebastiano del Piombo retoucha les fresques en plusieurs endroits. Un jour qu'il montrait cette partie du Vatican au Titien, celui-ci, offusqué par les repeints, demanda :

— Quel est l'arrogant et l'ignorant qui a ainsi barbouillé ces têtes ?

A cette apostrophe, dit Dolce avec un jeu de mots [1], Sebastiano devint vraiment *del piombo* (de plomb).

Nous passons sous silence les tableaux des socles et quelques figures des protecteurs de l'Église, qu'originairement Jules Romain exécuta en camaïeu d'après ses propres dessins, et les petits tableaux des embrasures des fenêtres, avec des sujets de la Bible, nous réservant de les décrire dans la seconde partie de notre livre. Nous voulons seulement noter ici que Raphaël et les artistes qui travaillèrent avec lui introduisaient souvent des faits contemporains dans leurs compositions et excitaient de la sorte plus vivement les sympathies publiques.

Giovanni Barile, l'habile sculpteur qui orna si richement

[1] *Dialogo della Pittura*, di M. Lodovico Dolce, intitolato Aretino (Venezia, 1557), p. 11.

d'ouvrages en marqueterie de toutes couleurs les portes et les volets de fenêtre des appartements du pape[1], en usa plus librement encore. Sur la porte qui sépare de la chambre de la tour Borgia la chambre de la Signature, il a représenté une bouffonnerie qui amusa toute la ville de Rome, et dont le très-mauvais improvisateur Baraballo de Gaëta fut le héros. Cet abbé, que le pape prenait plaisir à combler de louanges sarcastiques, se croyait plus grand poëte que Pétrarque, et, sur les instigations fallacieuses du cardinal Bibiena, il accepta très-sérieusement la proposition d'être couronné au Capitole.

La solennité supposée fut fixée à la fête de saint Cosme et saint Damien, patrons de la maison des Médicis, jour auquel le pape avait coutume de dîner en public. L'abbé Baraballo, couvert d'une toge romaine, fut glorieusement assis sur un riche fauteuil posé sur le dos d'un éléphant que le roi de Portugal avait donné au pape en 1514. Le cortége, accompagné de trompettes et de timbales, partit ainsi du Vatican et se mit en marche vers le Capitole. Mais, arrivé au pont Saint-Ange, l'éléphant, impatienté d'être le jouet et la risée de la foule, secoua malicieusement ses reins, et l'abbé glissa du haut de son siége; l'hilarité générale lui fit comprendre qu'il devait renoncer à recevoir au Capitole la couronne triomphale[2].

Raphaël lui-même, comme nous l'apprend une inscription publiée par Cancellieri, a laissé un souvenir de cet éléphant qui était en grande faveur chez les Romains[3].

[1] Extrait des livres de comptes de l'église Saint-Pierre, ms. de la bibliothèque Chigi, H. II, 48 : « Giovanni Barile deve havere ducati 420 d'oro per provisione d'anni sette, cominciati a dì 1 di novembre 1514 e finiti per tutto ottobre 1521. »

[2] Montagnani, dans son ouvrage sur les Stanzes de Raphaël (p. 73), donne une gravure du Baraballo assis triomphalement sur l'éléphant.

[3] Francesco Cancellieri: *Storia de' solenni possessi de' Sommi Pontefici*, p. 62:

« Monte sub hoc elephas ingenti contegor ingens,
Quem rex Emanuel, devicto Oriente, Leoni

La ménagerie du pape fut aussi très-utile à Giovanni da Udine pour l'ornementation de la salle des Palafrenieri, où il peignit toutes sortes d'animaux étrangers, dans la frise au-dessus des Saints et des Apôtres[1], exécutés en camaïeu dans des niches, d'après les dessins de Raphaël.

La plupart de ces peintures ont été détruites lorsque Paul IV imagina de diviser la salle en plusieurs petites chambres; sous Grégoire XIII, on voulut la rebâtir, et Taddeo Zucchero essaya de restaurer les figures des Apôtres; mais il fut obligé de les repeindre en entier, et c'est à peine si on y reconnaît aujourd'hui quelque chose des figures primitives. Seul, un Saint Jean-Baptiste enfant, en grisaille, avec deux perroquets près de lui, peut encore donner une idée de ce que furent les autres. Heureusement le burin de Marc-Antoine nous a conservé les Apôtres. On en voit aussi des imitations, peu fidèles, peintes à fresque et en toutes couleurs, sur les piliers de l'église des Saints Vincenzo et Anastasio, nommée *alle Tre Fontane*.

Les Loges conduisant aux appartements du pape furent peintes plus richement encore que cette dernière salle. Ces Loges consistent en treize arcades voûtées en coupoles. Chacune des arcades contient quatre peintures principales. Sur l'ensemble de cinquante-deux, quarante-huit sont tirées de l'Ancien

Captivum misit decimo; quem Romula pubes
Mirata est, animal non longo tempore visum,
Vidit et humanos in bruto pectore sensus.
Invidit Latii sedem mihi Parca beati,
Nec passa est ternos Domino famularier annos;
At quæ sors rapuit naturæ debita nostræ,
Tempora, vos, Superi, magno accumulate Leoni.
Vixit annos VII.
Obiit Anginæ morbo.
Altitudo erat palmorum XII
Io. Baptista Braconius Aquilanus a Cubiculo
Et elephantis curæ præfectus
Posuit.
MDXVI. 8 Iunii
Leonis X Pont. anno quarto
Raphael Urbinas quod Natura abstulerat
Arte restituit. »

Testament, depuis la création jusqu'à l'érection du temple de Salomon; quatre, de la vie du Christ. On appelle ordinairement cette suite : la Bible de Raphaël.

Pour ces sujets, il fit des esquisses lavées et rehaussées de blanc, dont quelques-unes se sont conservées jusqu'à nos jours, mais il en abandonna l'exécution à ses élèves, principalement à Jules Romain, qui en dessina tous les cartons et en dirigea les travaux. Les reliefs en stuc et les grotesques peints furent confiés à Jean d'Udine, que ses connaissances en botanique et en zoologie rendaient tout à fait propre à ces sortes de décorations.

Raphaël avait une telle inclination pour le talent de cet artiste, que souvent il regardait avec un extrême plaisir les livres d'esquisses où Giovanni dessinait d'après nature. Souvent aussi ils faisaient ensemble des excursions artistiques.

C'était à une de ces promenades, dans les nouvelles fouilles des Bains de Titus, déjà praticables en partie depuis 1506, que tous deux avaient remarqué la fraîcheur des ouvrages de stuc et des ornements en couleur, qu'on y admire encore aujourd'hui. Giovanni en avait pris des dessins, en avait étudié la composition matérielle, et il était parvenu, au moyen d'un mélange de poudre de travertin, de chaux et de marbre, à composer des ouvrages analogues et d'une égale beauté.

Raphaël avait encouragé de son mieux cette découverte de son élève, et il l'utilisa pour la décoration des Loges.

Ainsi se produisirent ces peintures célèbres, aussi étonnantes comme invention poétique que sous le rapport de l'exécution.

Non-seulement le génie de Raphaël y a exprimé à grands traits toute la majestueuse simplicité de la Bible, mais sa riche et charmante fantaisie sut donner au jeu des ornements, si libre qu'il puisse paraître au premier aspect, la plus ingénieuse concordance avec les sujets principaux; qualité qu'on chercherait

en vain dans le système décoratif antique, dont le manque d'appropriation a été si justement blâmé par Vitruve.

Selon le goût de l'époque, Raphaël y mélangea, en un certain sens, les éléments de l'Antiquité et les éléments du Christianisme, comme l'avait fait Dante dans la *Divine Comédie*, comme l'avaient fait les élèves du Giotto, en 1410, dans les peintures du grand palais de Justice à Padoue.

Ces décorations des Loges, outre qu'elles encadrent gracieusement les sujets tirés de la Bible, servent encore pour ainsi dire de complément à l'histoire universelle. La nature, la mythologie, les sciences, les arts, y sont symbolisés dans une infinité de motifs qui se relient entre eux. Souvent aussi les ornements les plus rapprochés des sujets principaux ont une signification directe.

Des Anges en adoration ornent la première et la dernière coupole, qui contiennent la Création et le Christ fait homme. Les grotesques d'Adam et Ève et du premier Péché représentent des Amours combattant des harpies, des lions et des tigres; ce qui symbolise la lutte de l'amour divin contre les sauvages passions de la nature déchue. Une architecture perspective entoure la scène de l'Érection de l'arche de Noé. A la destruction de Sodome et de Gomorrhe, on voit un Combat de monstres fantastiques; auprès du Moïse sauvé des eaux, et de la Délivrance du peuple d'Israël, des Enfants qui dansent joyeusement, et des guirlandes de fleurs; autour de la Conquête de la Palestine, un Combat de génies avec des animaux féroces; autour de l'Histoire de Salomon, des allégories de la paix, etc., etc.

D'autres motifs se rapportent à des événements contemporains, qui n'ont plus aujourd'hui le même intérêt, et dont l'analyse nous entraînerait trop loin.

Raphaël, pour répondre aux goûts somptueux de Léon X, mit à contribution les ressources de tous les arts. Il chargea Gian Barile de sculpter les portes; aux parquets il employa des

dalles de terre cuite, coloriées et glacées, de la fabrique florentine des della Robbia, et simulant par leurs nuances brillantes un tapis aux armes du pape.

Tous ces travaux exécutés sous l'influence de Raphaël excitèrent un entrain inexprimable chez les artistes et chez les habitants. Chacun devinait que de ces établissements du Vatican résulterait une gloire durable pour la patrie, pour la religion et pour les arts.

Trois siècles ont confirmé ce pressentiment, et, tant que le culte du beau, du vrai et de la foi vivra parmi les hommes, personne ne visitera la demeure pontificale sans éprouver un vif enthousiasme et un saint respect en présence des œuvres que nous venons de décrire.

Raphaël avait l'intention de décorer aussi les autres Loges du même étage avec un cycle de sujets partant de la dernière scène du Nouveau Testament, et embrassant l'histoire des apôtres et des principaux saints de l'Église. Sa mort précoce empêcha l'exécution de ces plans.

La seconde suite des Loges fut peinte, sous Grégoire XIII, par l'ornemaniste Marco da Faenza que Vasari vante exagérément [1]. Elle témoigne de la rapide décadence du bon goût depuis la disparition de Raphaël.

Si dans les Loges on admire le talent fécond et la fantaisie du maître, son génie éclate bien mieux encore dans les tapisseries destinées à la Sixtine. Le pape Sixte IV, qui érigea cette chapelle, y avait fait peindre, par les meilleurs artistes de son temps, divers sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament; et, sous Jules II, son successeur, l'incomparable peinture de la voûte avait été exécutée par Michel-Ange.

On comprendra combien Raphaël dût être aiguillonné, lorsqu'il fut chargé des cartons pour ces tapisseries qui allaient

[1] Dans la Vie du Primaticcio.

orner la même chapelle et subir une constante comparaison avec les œuvres de son grand rival.

La partie inférieure des murs avait été précédemment couverte de peintures simulant des tapisseries et dont l'effet semblait assez heureux. C'était là ce qui avait donné à Raphaël l'idée de faire reproduire ses compositions en tissus de laine, de soie et d'or, qu'on suspendrait aux lambris, les jours de grande fête, selon l'ancien usage byzantin et romain.

Les dix tapisseries, ouvrées en Flandre[1] avec une magnificence et une perfection sans pareilles, arrivèrent à Rome en 1519, peu de mois avant la mort de Raphaël[2], et furent accrochées dans Saint-Pierre le jour de la fête de saint Étienne de cette même année. Le noble maître eut donc encore le bonheur de voir son œuvre couronnée d'un plein succès; car l'enthousiasme des Romains fut indescriptible. Vasari, parlant de ces tapisseries, dit « qu'elles paraissent plutôt créées par un miracle que par la main des hommes. »

Le choix des sujets était tout indiqué. A l'histoire de Moïse, peinte sous Sixte IV, Michel-Ange avait ajouté l'histoire de la Création et la Prophétie du Sauveur (les Prophètes et les Sibylles). Raphaël continua le cycle[3], en empruntant ses sujets aux Actes des Apôtres et en y ajoutant pour l'autel le Couronnement de la Vierge.

L'espace intérieur de la chapelle jusqu'à la grille est divisé par dix pilastres en autant de panneaux de différentes largeurs. Les tapisseries durent correspondre à la mesure de ces pan-

[1] C'est-à-dire à Arras, célèbre par ses manufactures de tapisseries de haute lisse, au moyen âge. Voy. le bel ouvrage de M. le comte de Laborde, intitulé : *Les Ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV[e] siècle* ; 2[e] partie, t. I et II. (*Note de l'éditeur.*)

[2] M. Viardot se trompe en disant que les tapisseries n'arrivèrent à Rome qu'après la mort de Raphaël. (*Note de l'éditeur.*)

[3] Michel-Ange l'a clos, dans le sens chrétien, en représentant, plus tard, le Jugement dernier, symbole de la fin de l'histoire de ce monde.

neaux; quatre de chaque côté et deux au fond, près de l'autel où Michel-Ange peignit plus tard le Jugement dernier.

A gauche du trône, on plaça quatre scènes de la vie de saint Pierre et la Lapidation de saint Étienne; à droite, en pendants, cinq sujets de la vie de saint Paul. Sous ces grandes compositions sont, en camaïeu, de petites scènes de la vie de Léon X et de l'apôtre saint Paul.

Tous les pilastres sont couverts d'arabesques, chefs-d'œuvre en ce genre : les Vertus théologales, les Parques, les divisions du Jour, etc., etc.

Sept des cartons originaux de ces tapisseries ont été conservés jusqu'à nous et se trouvent en Angleterre [1]; ce sont : la Pêche miraculeuse, Conduis mes brebis, la Guérison du Paralytique, la Mort d'Ananias, Élymas frappé de cécité, Saint Paul et saint Barnabé à Lystrie, et Saint Paul prêchant à Athènes. Nous donnons sur ces cartons des renseignements plus détaillés dans notre seconde partie (Catalogue des œuvres). Ici nous examinerons seulement les sujets tirés de la vie des apôtres.

La Pêche miraculeuse. Simon Pierre, voyant prêtes à sombrer les barques surchargées de poisson, se jette tout effrayé aux pieds du Christ, et lui dit : — « Seigneur, retire-toi de moi, car

[1] Au château royal de Hampton Court. — On assure que cinq cartons qui manquent à la collection, et qui avaient déjà disparu du temps de Rubens, existent encore dans une église de France. — « Ces cartons, dit M. Viardot (*Musées d'Angleterre*), ne sont point, comme les cartons ordinaires, de simples dessins au crayon noir sur du papier gris ou blanc. Pour servir de modèles à des tapisseries, et non pas seulement de préparation à des tableaux, ils devaient être coloriés. Aussi, sont-ce de véritables peintures à la détrempe. » M. Waagen, dans son bel ouvrage sur les arts en Angleterre, donne des détails très-étendus sur ces cartons de Raphaël. Voy. t. I, p. 360. Quatremère de Quincy n'hésite pas à les présenter comme le chef-d'œuvre du maître : « Là, dit-il, Raphaël s'est élevé au-dessus de lui-même, et l'on peut faire, de la collection de ces mémorables compositions, le commencement, non pas seulement de ses productions, mais de toutes celles du genre des modernes dans la peinture. » (*Note de l'éditeur.*)

je suis rempli de péchés. » Mais le Christ lui répond : — « N'aie point peur ; dorénavant tu seras pêcheur d'hommes. »

Cette grande scène, où le Christ choisit pour le premier de ses disciples ce pauvre et simple pêcheur, est rendue avec une poésie sublime. Pierre, tandis que dans la seconde barque ses compagnons sont encore occupés à retirer ses filets, vient d'être pénétré de la puissance divine. Son humble imploration contraste avec le calme et la majesté du Sauveur. Les belles lignes du paysage et du lac encadrent magnifiquement la composition, une des plus complètes du maître.

Conduis mes brebis. Ces paroles que le Christ, après sa résurrection, adressa à saint Pierre, sur l'interpellation trois fois répétée de Simon, fils de Jonas : — « M'aimes-tu? » ont inspiré le second tableau. Saint Pierre est agenouillé devant le Christ, qui lui montre un troupeau de brebis. Sa physionomie exprime la foi et l'émotion la plus vive. Les autres disciples se tiennent un peu à l'écart, pour indiquer que, si le Christ est encore sur la terre, son règne est cependant déjà dans les cieux.

La Guérison du paralytique. Les apôtres saint Jean et saint Pierre, allant prier au temple, trouvèrent couché à la porte un mendiant, paralysé de ses membres depuis son enfance, et qui leur demanda l'aumône. — « Je n'ai ni or ni argent, lui dit saint Pierre ; mais je te donne ce que j'ai : Au nom de Jésus de Nazareth, lève-toi et marche ! » Et le saisissant par la main droite, il le leva. La scène se passe au milieu d'un vestibule à colonnes torses corinthiennes, imitées de celles qui ornent l'église Saint-Pierre à l'autel de la chapelle du Saint-Sacrement, et qui, suivant la tradition, proviennent du temple de Jérusalem. Les nobles et belles figures de saint Pierre, de saint Jean, des hommes, des femmes, des enfants, réunis à l'entrée du temple, contrastent avec la laideur du paralytique et d'un autre mendiant, également estropié, qui se traîne vers les disciples du

Christ[1]. Grand exemple de la puissance du style dans les arts : on ne saurait imaginer des créatures humaines plus contradictoires à la beauté que ces deux mendiants, et cependant leur laideur n'est point l'horrible, ni le trivial. Ces figures démontrent victorieusement un principe immuable, à savoir : quand le laid est nécessaire dans une œuvre d'art, il n'est acceptable qu'avec le style le plus élevé. Et, s'il remplit cette condition, il rentre même plus dans l'art que la beauté vulgaire, accidentelle et sans style.

La Mort d'Ananias. — « Ananias! pourquoi Satan a-t-il rempli ton cœur pour mentir au Saint-Esprit, et pour soustraire une partie du prix de la possession[2]? » A peine saint Pierre a-t-il prononcé ces paroles vengeresses, qu'Ananias tombe foudroyé. Les personnages les plus rapprochés sont frappés de terreur. Au second plan, sur un des côtés de l'estrade où sont les apôtres, saint Jean distribue des aumônes; de l'autre côté, des personnes pieuses apportent des offrandes. Dans ce groupe, on distingue la femme d'Ananias; elle compte tranquillement de l'argent, sans pressentir la punition qui attend sa fourberie.

Le Martyre de saint Étienne. Les faux témoins, partisans fanatiques des Pharisiens, ont entraîné le jeune diacre hors de la ville et le lapident. Lui, agenouillé, écarte les bras et lève les yeux vers le ciel, où le Christ lui apparaît dans une gloire. A cette vision, il s'écrie : — « Seigneur, ne leur imputez point ce péché ! » Saül, aux pieds duquel se trouvent les vêtements des faux témoins, semble applaudir au martyre du saint.

[1] Ces figures ont été souvent imitées par les peintres, même par Rubens dans son magnifique tableau du Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre (collection de la reine d'Angleterre, à Windsor Castle). Voyez W. Burgers, *Trésors d'art*, etc., p. 174. (*Note de l'éditeur.*)

[2] C'est le texte même d'un verset des *Actes des apôtres,* ch. v. Ananias, de concert avec sa femme, avait vendu son bien pour en mettre le prix aux pieds des apôtres, mais il avait retenu la moitié de la somme pour son usage. (*Note de l'éditeur.*)

Malgré l'énergie avec laquelle est exprimée la rage des bourreaux, c'est la figure noble et inspirée du jeune martyr qui attire les regards du spectateur.

La Conversion de saint Paul. Saül, infatigable ennemi des chrétiens, était allé à Damas pour les persécuter. Mais, tout à coup, sur son chemin, une lumière venant du ciel resplendit autour de lui et l'enveloppe. Il tombe par terre, et il entend une voix qui lui dit : — « Saül, Saül, pourquoi me persécutes-tu ? » Saül répliqua : — « Seigneur, qui es-tu ? — Je suis Jésus, etc. »

Comme dans le récit biblique, le tableau montre Saül prosterné devant l'apparition céleste, pendant que ses compagnons épouvantés se dispersent en désordre.

Raphaël a merveilleusement rendu cette mêlée, sans nuire à l'unité générale. La pensée s'attache tout entière à la révélation miraculeuse qui va transformer Saül et en faire le grand apôtre saint Paul.

Élymas frappé de cécité. Saint Paul et saint Barnabé, que le proconsul Sergius avait accueillis avec bienveillance, eurent à subir la violente hostilité d'un magicien nommé Élymas. Mais saint Paul, animé de l'Esprit Saint, ayant arrêté ses yeux sur Élymas, lui dit : — « Homme plein de fraude et de ruse, fils du diable, ennemi de toute justice, ne cesseras-tu point de pervertir les voies du Seigneur, qui sont droites ? C'est pourquoi la main du Seigneur va être sur toi, et tu seras aveugle, sans voir le soleil pendant un certain temps. » Et à l'instant, des ténèbres tombèrent sur Élymas, qui, tournant de tous côtés, cherchait quelqu'un pour le conduire.

Dans la composition, Élymas, couvert de ténèbres, chancelant, la bouche ouverte, tâte autour de lui pour trouver un appui. Sergius, émerveillé, semble demander aux assistants : — « Qu'avez-vous à opposer aux preuves de Paul ? »

Ici encore, Raphaël a traduit avec une admirable clarté cette scène si dramatique : la foi profonde de saint Paul, l'humilia-

tion et la douleur d'Élymas, la noble satisfaction de Sergius. L'ensemble, malgré le pittoresque des détails, conserve toujours cette simplicité grandiose, si nécessaire aux sujets bibliques.

Saint Paul et saint Barnabé à Lystrie. Saint Paul ayant guéri un paralytique à Lystrie, le peuple prit les disciples du Christ pour les dieux Jupiter et Mercure, et sollicita les prêtres de leur sacrifier des taureaux et des béliers... Alors Paul et Barnabé déchirèrent leurs vêtements en signe de désolation..., etc.

Raphaël a choisi le moment où le sacrifice se prépare au milieu de l'affluence du peuple. Mais les protestations des apôtres arrêtent cette cérémonie idolâtrique et font circuler dans la foule une émotion toute nouvelle. Un jeune homme, interprétant leur pensée, saisit, d'un geste rapide, le bras du sacrificateur dont la hache est déjà levée. Un vieillard écarte avec curiosité les vêtements qui recouvrent les jambes du paralytique, comme pour y chercher les traces du miracle, tandis que le paralytique lui-même, débarrassé de ses béquilles, jette sur les apôtres des regards reconnaissants.

L'architecture grecque du fond révèle encore une fois, par sa richesse, sa pureté, son élégance, la science profonde de Raphaël dans cet art.

On a souvent remarqué que le groupe du sacrifice était imité d'un bas-relief antique[1]. Mais qui oserait en blâmer le maître ! Il fut heureux certainement de pouvoir, d'après un monument authentique, donner à cette partie de son sujet un cachet historique fidèle.

Saint Paul prêche dans l'Aréopage à Athènes. Au milieu

[1] Reproduit, pl. x, dans l'ouvrage de Pietro Santi Bartoli, intitulé *Amiranda Romanorum*, etc., 1793. C'est vraisemblablement ce bas-relief qui se trouve aujourd'hui dans la collection de la bibliothèque de Mantoue. Un autre bas-relief antique, presque semblable, est conservé dans la collection *degli Uffizi*, à Florence, mais on n'y voit qu'un des enfants qui jouent de la flûte près de l'autel. En général, Raphaël ne se servait que très-librement de ces modèles antiques.

d'un nombreux auditoire, saint Paul, debout sur des marches, annonce la parole divine. Son geste et son regard sont inspirés; tout son aspect est imposant. Les personnages qui écoutent sont très-caractérisés. On étudie avec intérêt toutes les impressions différentes, produites sur cette foule. Au premier plan, Dionysius Areopagita, accompagné de sa femme Damaris, monte les marches et témoigne son enthousiasme. De l'autre côté est un épicurien bien nourri, qui semble très-attentif, mais qui doute encore; près de lui, un fier stoïcien. Les sophistes assis disputent déjà entre eux sur les paroles de saint Paul. Cette composition magistrale est l'image des premières et gigantesques luttes de l'apostolat chrétien, non pas, cette fois, contre l'ignorance et la barbarie, mais contre la philosophie païenne et le culte des faux dieux.

Ce tableau, comme les précédents, se distingue toujours par le grandiose de l'ordonnance, par la vie et le mouvement qui l'anime, par le caractère et la précision des types, par la beauté de l'architecture.

Saint Paul en prison. L'apôtre ayant prêché à Philippi, fut arrêté et jeté dans un cachot avec Silan. Mais, à minuit, lorsque tous deux priaient et louaient l'Éternel, un tremblement de terre agita la prison, les portes s'ouvrirent, et les publicateurs de la foi se trouvèrent en liberté.

Pour indiquer ce tremblement de terre, Raphaël a mis sous le terrain du bâtiment la figure allégorique d'un homme gigantesque, qui de ses larges épaules secoue les fondations.

Cette tapisserie est la plus étroite de la suite, sa proportion étant commandée par celle du panneau voisin de la tribune du chœur.

L'ensemble de ces compositions superbes démontre que Raphaël avait pénétré au fond de l'épopée chrétienne. En représentant tous ces personnages historiques, il suivit le type intime de la tradition. Mais ses figures sont bien loin de la roideur des écoles primitives et de la froideur des écoles académi-

ques postérieures. Guidé par la nature, Raphaël ne tomba cependant jamais dans ce naturalisme brutal, tant admiré des esprits vulgaires.

Expression pure et vraie, concordance de l'action avec l'esprit et le temps auxquels se rattachent les sujets, réalité morale et physique des personnages, clarté d'une ordonnance où tout concourt à la pensée principale, ce sont ces qualités réunies qui constituent ce qu'on nomme la grande peinture historique. Les ouvrages de Raphaël en seront d'immortels exemples. Ils tendent tous vers cette direction suprême qui ennoblit les hommes. On n'y rencontre jamais rien qui trouble la sérénité et la dignité de l'histoire. Point d'accessoires superflus, point de libertés étranges, aucun arbitraire quelconque. La délicatesse de son génie lui dicta toujours une réserve respectueuse pour les faits historiques, qui doivent servir de leçons aux siècles futurs ; en les traduisant, son âme élevée n'y ajouta que la grandeur, la vérité et la beauté, qui sont l'essence même de l'art.

Outre l'Histoire des apôtres, Raphaël fit encore un autre carton, pour une tapisserie destinée à l'autel de la chapelle[1]. Cette tapisserie représente le Couronnement de la Vierge. La Madone est assise sur un trône avec Jésus qui lui pose une couronne sur la tête. Dans une gloire planent le Père et le Saint-Esprit. Deux anges écartent un rideau, de chaque côté, en l'air. Dans le bas, à droite, saint Jean-Baptiste montrant le Christ ; à gauche, saint Jérôme en prière. Près des marches du trône, deux petits anges, debout, chantent.

[1] Il en existe une gravure par Agostino Veneziano, et une autre par le Maître au Dé. Dans le Catalogue de la calcographie du pape, de 1748, on lit cette note auprès de la description de l'estampe : « In arazzo nella cappella di Sisto IV in Vaticano. » Taja cite cette tapisserie comme étant dans la petite sacristie. — Pour les tapisseries avec les sujets tirés de la vie du Christ, que le roi François Ier envoya à Clément VII, voy. la deuxième partie.

Ici Raphaël est revenu au style symétrique et calme qu'exigent les sujets allégoriques.

Le Couronnement de la Vierge est en même temps une image de la Trinité; il symbolise aussi la raison divine des agitations, des luttes et des martyres, représentés dans la série des Actes des apôtres; enfin, il résume la plus haute expression de la foi chrétienne, et, comme tel, il devait terminer le cycle de l'histoire divine.

Tandis que Raphaël était ainsi occupé à ces créations sublimes, Léon X, qui se trouvait à Florence durant l'hiver de 1515 à 1516, le manda dans cette ville. Ayant résolu d'ajouter une façade à l'église Saint-Laurent, que son aïeul avait fait élever par Brunelleschi, le pape voulait consulter tous les grands architectes de l'Italie.

Il ne fit pas seulement appel à Raphaël, mais Baccio d'Agnolo, Giuliano da San Gallo, Andrea et Jacopo Sansovino et Michel-Ange furent aussi invités à lui présenter des projets. Son intention était que tous ces artistes s'entendissent entre eux pour arriver à un plan décisif. Mais Michel-Ange ne voulut absolument pas, quant à lui, permettre l'admission des autres concurrents ou collaborateurs. Il fit si bien, que la chose traîna en longueur, et que finalement il fut seul chargé du travail [1].

Le pape exigeait qu'au lieu de marbre de Carrare on employât celui d'une carrière de la Toscane, vers laquelle il fallut

[1] Le plan de cette façade est encore conservé dans la maison Buonarroti à Florence. La partie principale du milieu montre un portique à quatre colonnes colossales, posées sur des piédestaux supportant une forte corniche qui couronne toute la largeur de la façade. Deux portes, surmontées de bas-reliefs, se trouvent aux côtés du portique, et l'édifice se termine de chaque côté par un corps de bâtiment à deux étages, avec des fenêtres et des pilastres. Au-dessus du portique s'élève, à la hauteur de la nef, un second étage à fronton; des statues sont posées sur la corniche. Si grand que soit l'ensemble de cette disposition, il manque cependant d'harmonie entre ses diverses parties.

d'abord tracer une route. En attendant, les années passèrent, les ressources destinées à l'achèvement de cette église furent en partie dissipées, en partie dévorées par des nécessités politiques; et c'est ainsi que Saint-Laurent manqua et manque encore de façade.

On n'a pas de renseignements certains sur le plan de Raphaël. Il est vraisemblable toutefois qu'un léger dessin, provenant de la collection Crozat et aujourd'hui dans la collection Albertine à Vienne, en est la première esquisse. Les trois entrées principales sont au fond d'un vestibule formé par trois grandes arcades. Aux côtés s'élèvent deux tours, que surmontent de hautes flèches, flanquées de quatre petites pyramides. Ces tours à trois étages sont ornées de colonnes accouplées. Le fronton du centre, percé d'une grande fenêtre ronde, est soutenu des deux côtés par des contre-forts dessinant une S couchée (∽), forme adoptée généralement dans le style des églises au quinzième siècle en Toscane.

Ce plan, très-riche et pittoresque d'effet, offre plusieurs des qualités particulières de Raphaël, et il n'y a pas à douter qu'il ne soit de lui.

Pendant ce séjour à Florence, Raphaël fit encore deux plans pour des habitations particulières, qu'on bâtit plus tard; elles peuvent compter entre les plus belles que possède Florence.

La première, pour Giannotto Pandolfini, évêque de Troja, est dans la rue San Gallo et appartient maintenant à la comtesse Nencini.

La façade principale, large d'environ soixante-dix pieds, a quatre fenêtres en ligne, couvertes de frontons alternativement circulaires et triangulaires, accompagnées de colonnettes, toscanes au rez-de-chaussée, ioniques au premier étage. Les balustrades des fenêtres supérieures ressortent fortement et reposent sur le bandeau du même avancement de l'étage inférieur.

La façade donnant sur la cour et les jardins a des encadre-

ments de fenêtres plus simples, et, dans le bas, une belle *loggia* d'environ trente-six pieds de large, avec trois arcades supportées par de gracieuses colonnes dont les chapiteaux sont ornés de dauphins et de feuillages.

Une corniche d'ordre ionique couronne la maison.

Raphaël avait chargé Giov. Francesco da San Gallo de l'exécution de son plan; mais Francesco étant mort en 1530, ce fut son frère Bastiano Aristotile qui en conduisit les travaux.

La seconde maison est celle de la famille Uguccioni, sur la place du Vieux Palais. Outre son plan, Raphaël en avait fait confectionner un modèle.

La façade, d'une largeur d'environ cinquante pieds, est d'architecture rustique au rez-de-chaussée. Elle a trois portes. Au premier étage, des colonnes ioniques, accouplées et engagées, reposent sur des piédestaux. Cet étage a trois fenêtres à frontons circulaires, et une balustrade qui s'étend sur toute la largeur de la maison. Les fenêtres du second étage sont à frontons triangulaires, avec des colonnes corinthiennes accouplées. La corniche, qui devait être d'ordre corinthien, manque encore aujourd'hui, et la maison est toujours couverte d'un toit provisoire, très-proéminent. Peut-être les frais de cette maison, entièrement construite en pierre de taille, ont-ils dépassé les moyens du propriétaire, comme cela arrivait souvent en Italie, surtout au seizième siècle.

De retour à Rome, Raphaël, assailli de commandes de toute sorte, fut obligé d'en refuser plusieurs; par exemple, il ne put satisfaire le cardinal Gregorio Cortese, de Modène, qui demandait un tableau pour le réfectoire du couvent de Saint-Polidore de cette ville [1]. Cette surcharge de travaux empêcha l'exécution de beaucoup d'ouvrages promis ou même commencés.

[1] *Gregorii Cortesii mutinensis S. R. ecclesia presb. cardinalis epistolarum familiarum Liber*. Venetiis, 1573, p. 144 : « Abbati cuidam Gregorius S. (cenationis, ejusque architecturæ descriptio.) ..... Raphaelem pictorem ætate

Ainsi le tableau de l'église du couvent Monte Luce, près Pérouse, ne fut jamais terminé; il avait dû être commencé en 1505[1], et, en 1516, on avait signé une nouvelle convention pour qu'il fût livré le 15 août 1517.

Pareillement le tableau de l'église San Spirito, commencé à Florence pour la famille Dei[2], en resta là. Nous rappellerons encore la partie inférieure de la fresque de San Severo à Pérouse, dont on espéra en vain l'achèvement[3].

Mais à ses amis, et surtout à ses élèves, Raphaël donnait sans cesse des preuves d'un dévouement empressé. Il recommandait ses élèves, il les engageait dans de grands travaux, il leur faisait des esquisses, et par tous moyens possibles il leur venait en aide.

C'est ainsi qu'il envoya des dessins à son compatriote Antonio Battiferri, premier notaire apostolique, qui les fit peindre à fresque, sur la façade de sa maison à Borgo San Pietro, par Vincenzo da San Geminiano. Comme allusion au nom de Battiferri (batteur de fer), il avait choisi la fable de Vulcain forgeant les flèches de l'Amour, et la fable des Cyclopes forgeant les foudres de Jupiter. Une de ces compositions nous a été conservée par la belle gravure d'Agostino Veneziano : elle représente Vénus, dans les forges de Vulcain, distribuant aux Amours des arcs et des flèches.

Il paraît que ce Battiferri était en relations assez amicales avec Raphaël, puisqu'on réclama leur arbitrage collectif, afin de

nostrâ, ut nosti, veteribus illis excellentissimis comparandum, conveniendum curavi, ut cœnationis interiorem frontem pingeret; is ità respondit, ut gravate ad modum Romam se relicturum esse ostenderet : nec si id faceret, maximâ sine mercede esse facturum : ut mihi videatur mille ille aureorum numum ludibrio futurum esse. Quare alterum reperi, qui de opus trecentis aureis numis absolvet, et si non Apelles, fortè tamen Parrhasius futurus. »

[1] Nous en avons déjà parlé à cette date. Voy. p. 74.

[2] Voy. p. 101 et 102.

[3] Voy. p. 72-74

vider un différend survenu à Urbin entre l'archidiacre Vincenzo Brancarini et D. Girolamo Vagnini, cousin de Raphaël, au sujet d'un bénéfice ecclésiastique [1].

Les relations de Raphaël avec le président de la Chancellerie, Baldassare Turini, sont constatées aussi par une curieuse pièce de 1518 [2] : un agitateur politique, après avoir soulevé le peuple d'Urbin en faveur de son duc légitime, Francesco Maria, était resté prisonnier de l'usurpateur, Laurent de Médicis. Raphaël ne craignit pas d'intercéder pour lui auprès du chancelier Turini.

Il était plus intimement lié encore, ainsi que nous l'avons déjà rapporté, avec Bernardo Divizio da Bibiena. Ce cardinal, ne possédant pas de maison à Rome, habitait, au troisième étage du Vatican, en sa qualité de secrétaire particulier du pape, quelques chambres dont la sortie donne sur les Loges supérieures. Il revendiqua le talent de Raphaël pour la décoration d'une salle de bain, et les sujets choisis furent des allusions à l'action de l'Amour dans la Nature. Choix assez étrange pour un cardinal, mais c'était dans les mœurs du temps à la cour de Léon X.

Déjà Raphaël avait fait quelques esquisses pour ces compositions, lorsque le cardinal s'absenta de Rome. Il alla donc un jour en demander des nouvelles à Pietro Bembo, qui précisément était en train d'écrire à leur ami commun. Cette lettre intéressante a été conservée jusqu'à nous. La voici :

« J'apprends que Votre Seigneurie a pris froid à Rubiera et

[1] Rog. Federicus Pauli de Monte Guiduccio. 1518. Junii 3. *Arch. Pubb.* — La décision fut en faveur de Girolamo Vagnini. — Voy. Pungileoni, p. 205.

[2] Gaye, dans son *Carteggio*, II, p. 146, rapporte le passage suivant d'une lettre de Gorogori à Baldassare Turini, datée de Florence le 25 février 1518 : « Circa quel Marcantonio di ser Niccolò da Urbino, che raccomandò Raffaello, ne parlerò con la Ec^a del Duca, e poi vi risponderò. Credo che sia in prigione per avere a questi dì passati voluto mezzo sollevare il popolo a benefizio di Francesco Maria. »

qu'elle a la fièvre, ce qui m'a beaucoup inquiété et attristé... Raphaël, qui se recommande toujours à vous, a fait le portrait de notre Tebaldeo, avec un naturel si étonnamment vrai, que Tebaldeo ne ressemble pas autant à lui-même que son portrait. Quant à moi, je n'ai jamais vu pareille ressemblance. Votre Seigneurie en peut juger par ce qu'en dit le seigneur Antonio (Tebaldeo) et par le cas qu'il en fait; il a bien raison vraiment. Le portrait du seigneur Baldassare Castiglione, et celui du duc, de vénérable mémoire, paraissent n'être, comme ressemblance, que des ébauches d'écolier, en comparaison de celui de Tebaldeo. J'en suis jaloux, et je pense aussi à avoir un jour mon portrait de la main de Raphaël... J'en étais là de ma lettre, quand voici Raphaël qui entre. Il semble avoir deviné que je vous parlais de lui. Il me prie d'ajouter ceci : faites-lui connaître les autres sujets que vous désirez dans votre petite chambre de bain; envoyez-lui-en la description; car les sujets déjà arrêtés doivent être mis en œuvre cette semaine... Ma foi! ce n'est point une plaisanterie : voici à présent le seigneur Baldassare qui arrive aussi... Il me charge de vous écrire qu'il est décidé à rester cet été à Rome, afin de ne point changer ses bonnes habitudes, et aussi parce que le seigneur Antonio Tebaldeo le souhaite ardemment. Sur ce, je baise les mains de Votre Seigneurie et me recommande à votre bienveillance..., etc.

« Le 19 avril 1516, à Rome.

« PIETRO BEMBO. »

Une autre lettre de Bembo au même (25 avril 1516) mentionne que Raphaël n'avait pas pu placer dans la chambre de bain une statue de Vénus, en marbre, que possédait le cardinal; la niche qui devait la recevoir s'était trouvée trop petite. Bembo prie son ami de lui céder cette Vénus, et termine ainsi sa lettre: « Si ma demande vous semble trop téméraire, Raphaël, *que vous aimez tant*, m'excusera auprès de vous; car c'est lui-même qui m'a encouragé à vous présenter cette demande. Je pense

donc que vous ne désavouerez pas *votre* Raphaël..., etc. »

Nous sommes heureux, après toutes les difficultés de nos recherches, de pouvoir consigner dans ce livre des documents authentiques, surtout quand ils honorent la personne de Raphaël non moins que son talent.

La chambre de bain dont il est question fut, conformément aux indications du cardinal et aux esquisses de Raphaël et de Jules Romain, décorée de la manière suivante.

Le plafond voûté, divisé dans le goût antique en plusieurs champs bordés d'or, contient des sujets relatifs au combat de la Nature contre la Beauté et l'Amour, et à la toute-puissance de l'Amour.

Ainsi, on y voit des animaux féroces qui dévorent des animaux paisibles ; deux femmes sur des chars, guidant des chevaux fougueux et des taureaux ; et quatre Amours dans des poses diverses. A la partie supérieure des murs, près des fenêtres et de trois niches, sept allusions à la victoire de la Beauté et de l'Amour : pendant qu'au ciel Kronos arrête la fécondité de la destructive progéniture de son père Uranus, la déesse de l'Amour et de la Beauté apparaît sur la terre ; cette Vénus sortant de l'écume des mers est ravissante de fraîcheur et de vie ; puis, elle traverse les ondes avec l'Amour, portée par des monstres marins ; puis, blessée par la flèche de l'Amour, elle se plaint au dieu lui-même, debout près d'elle ; enfin, elle se tire une épine : selon la fable, la goutte de sang qui jaillit de cette légère blessure serait tombée sur une rose blanche et aurait donné à cette fleur sa nuance purpurine.

Ces quatre épisodes de l'histoire de Vénus sont tout empreints du génie de Raphaël. Il y a déployé, avec un charme merveilleux et toujours nouveau, de gracieux mouvements et des formes adorables. La nature interprétée ainsi dans sa beauté et sa variété produit un effet magique, sans même qu'on y cherche de signification plus subtile.

Les trois autres tableaux de la salle de bain ont un caractère bien différent. Deux, qui sont de l'invention de Jules Romain, penchent vers les désirs voluptueux ; ils représentent la nymphe Syrinx surprise au bain par le dieu Pan, et Vénus et Adonis. Le troisième, le plus faible de composition, est une Pallas luttant avec Vulcain.

Les Amours victorieux que Maestri a gravés ornent le socle au-dessous de ces peintures.

Encore une fois, il pourrait sembler étrange aujourd'hui, malgré la beauté pudique de ces compositions de Raphaël, qu'un prélat ait pu faire décorer de semblables sujets sa demeure privée, dans le palais même du pape ; d'autant que les sujets dont Jules Romain a composé les esquisses, ont décidément un caractère voluptueux ; mais il faut songer qu'à cette époque la cour de Rome avait pour le classique antique une singulière prédilection, dont le cardinal Bibiena surtout a laissé un exemple un peu vif dans sa comédie de *Calandra*[1].

Les peintures de la chambre de bain eurent beaucoup de succès, comme le prouvent leur reproduction par la gravure, et aussi les répétitions qui en furent faites alors dans l'ancien vestibule de la villa Palatina. Les armoiries et quelques sujets encore bien conservés au plafond semblent indiquer que Jules Romain aurait peint ces répétitions pour un duc Mattei. La loge où elles se trouvent est portée par trois colonnes ioniques ; elle

[1] La première édition rarissime a paru, en 1521, sous ce titre : *Comedia elegantissima in prosa nuovamente composta per messer Bernardo da Bibiena, intitolata Calandra*, in-8° de 40 ff. non chiff. Cette comédie, qui fut jouée en Italie avec un prodigieux succès et qui eut les honneurs de cinq ou six éditions consécutives, renferme des passages tellement libres, que le traducteur français, M. Théod. Muret, n'a pas osé les reproduire, même en les adoucissant. Au reste, cette comédie *nobilissima et ridiculosa*, selon l'intitulé de l'édition de 1526, n'est pas plus hardie que celles de l'Arétin, de Machiavel, de l'Arioste, etc., qui faisaient alors les délices des cours de l'Italie. (*Note de l'éditeur.*)

donnait autrefois sur un jardin, mais, ayant été entourée de constructions nouvelles, elle tient aujourd'hui le milieu d'une grande salle.

Ici encore, on voit, entre autres sujets, sur les petits champs de la voûte blanche, la lutte de l'Amour dans la Nature, symbolisée par des Cupidons combattant des animaux sauvages et des monstres marins ; sur les cinq panneaux des murs, les mêmes sujets de Vénus, mais en figures de grandeur naturelle.

Nous devons rappeler aussi les peintures d'une autre villa, dite de Raphaël, qui était située dans le parc de la grande villa Borghèse, et qui fut détruite pendant les événements de 1848. Le plafond de la salle avait été décoré du temps de Raphaël : trois petites fresques, de sujets historiques et mythologiques, étaient entourées de quatre portraits de femmes qu'on a faussement appelées « les Maîtresses de Raphaël. » Il est prouvé maintenant que cette villa n'a jamais appartenu à Raphaël. Peut-être appartenait-elle à quelque riche négociant, ami des arts ; car il y a aussi, parmi les ornements du plafond, une figure de Mercure.

Heureusement le propriétaire avait déjà fait enlever, en 1845, les trois fresques principales. Ce sont : le Mariage de Roxane, d'après une composition de Raphaël ; les Passions, figures allégoriques, qui, pendant le sommeil de l'Amour, tirent contre une cible ; d'après un dessin de Michel-Ange ; et Vertumne et Pomone, qui paraît être de Perino del Vaga, ainsi que les autres ornements de cette chambre.

Nous n'avons à examiner ici que la Roxane de Raphaël. Assise sur un lit antique, elle penche sa belle tête vers Alexandre, comme une fleur devant les rayons du soleil. Le héros se sent vaincu, et, poussé par un petit Amour, il offre une couronne à cette gracieuse beauté. Près de lui, Éphestion, un flambeau à la main, se tient auprès du dieu Hyménée. Des Amours enlèvent à Roxane son voile virginal et ses sandales ;

d'autres jouent gaiement avec les armes d'Alexandre ; dans sa cuirasse, l'un d'eux s'est glissé plaisamment et cherche à la soulever en marchant des pieds et des mains. On ne saurait imaginer plus de beauté et plus de verve charmante. Il eût été bien intéressant de pouvoir comparer cette peinture à celle du peintre antique Aétion, de laquelle Lucien nous a laissé une description complète ; car c'est d'après cette description même, que Raphaël a fait son dessin.

Mentionnons encore une fresque exécutée d'après une composition de Raphaël par un de ses meilleurs élèves, dans le petit château de chasse, appelé la Magliana, situé près du Tibre, à environ cinq milles de Rome. Il fut bâti par Innocent VIII, agrandi par Jules II, et souvent visité par Léon X, qui aimait beaucoup la chasse. Le cardinal de Pavia y avait fait ériger, pour complaire à Jules II, une chapelle que décora un élève du Pérugin. Il faut croire que ces peintures avaient été détériorées, ou peut-être que l'assassinat du cardinal arrêta leur achèvement, car c'est là que Léon X fit peindre à fresque, sur le côté gauche, d'après la composition de Raphaël, généralement connue par la gravure de Marc-Antoine, le Martyre de sainte Cécile, nommé, à tort, le Martyre de sainte Félicité.

Depuis longtemps cette fresque n'existait plus qu'à moitié, le mur ayant été percé pour y établir une tribune ; ce qui restait de la peinture a été enlevé, dans ces dernières années, et vendu aux enchères.

Raphaël faisait ainsi travailler ses élèves, toutes les fois qu'il le pouvait. C'était pour eux un grand bonheur, sans doute, d'avoir un tel maître, de sentir à chaque instant le feu de cette divine inspiration, de recevoir les conseils de l'homme qui atteignit le faîte de l'art, de profiter de son expérience, d'être animés en quelque sorte par ce cœur si noble et si généreux ; tous, le maître et les élèves, à cet âge de la vie où l'espoir est ardent et la conviction complète.

Mais Raphaël ne voulait pas que ces jeunes artistes, qui la plupart étaient des maîtres, lui sacrifiassent leur carrière ; il les encourageait à donner un libre cours à leur talent et à exécuter leurs propres compositions : ainsi firent Jean d'Udine pour les peintures des Loges inférieures du Vatican, et, en collaboration avec lui[1], Perino del Vaga pour la grande salle du même étage.

Vasari raconte aussi que Raphaël, qui avait le goût de l'élégance et une maison princière, était toujours suivi du cortége de ses nombreux disciples, lorsqu'il se rendait à la cour ; vif contraste avec les habitudes de Michel-Ange, qui le plus souvent allait seul[2].

Au nombre des tableaux que Raphaël expédia hors de Rome, de 1516 à 1518, est le Portement de croix, peint pour l'église du couvent des Olivetans, Santa Maria dello Spasimo, à Palerme. Jésus, accablé sous le poids de sa croix, dit aux saintes femmes qui le suivent : — « Filles de Jérusalem, ne pleurez point sur moi ; mais pleurez sur vous-mêmes et sur vos enfants..., etc. »

Ce tableau, de la plus belle époque du maître, est bien connu par la brillante gravure de Toschi. Comme vie et mouvement, comme unité dramatique, comme puissance de dessin, comme sentiment de la beauté, il est peut-être plus parfait qu'aucun

[1] Ils ornèrent le plafond de figures symboliques du Soleil, de la Lune, des Planètes, entourées des figures du Zodiaque et des Heures. Ces peintures sont tellement dans le style de Raphaël, qu'elles lui ont été attribuées souvent. Mais un examen consciencieux y fait découvrir le manque d'élan et de fantaisie propres au grand maître; l'ordonnance générale n'a pas ce sentiment du beau, qu'on retrouve partout dans les œuvres directement émanées de lui.

[2] L'anecdote racontée par Lomazzo n'en est pas moins invraisemblable : « Raphaël, en compagnie de ses élèves, rencontra un jour Michel-Ange, qui lui dit : — Où allez-vous, ainsi entouré comme un prévôt ? — Et vous, seul comme le bourreau! répondit Raphaël. » M. Horace Vernet a fait sur cette anecdote un tableau très-célèbre, exposé en 1833, sous le titre de *Raphaël au Vatican.* (*Note de l'éditeur.*)

autre ouvrage de Raphaël. Le charme irrésistible des Raphaël provient de la profondeur des caractères et des expressions; mais ici l'enveloppe est plus mâle et plus énergique. L'artiste se révèle dans toute sa force de l'âge mûr. La vue de ce chef-d'œuvre éveille toujours cette pensée, que l'art ne saurait s'élever à un style plus grandiose.

Le Portement de croix, qu'on appelle souvent le *Spasimo*, eut un sort presque miraculeux. Le bateau qui le transportait à Palerme sombra, et tout périt, hommes et biens. Seule, la caisse contenant le tableau vogua vers le port de Gênes et fut recueillie, sans que l'eau y eût pénétré. Grande joie dans la ville; et la nouvelle de l'événement se répandit aussitôt dans toute l'Italie; mais lorsque les moines de Palerme réclamèrent leur chef-d'œuvre, les habitants de Gênes ne voulurent pas le rendre; il ne fut restitué que sur l'intervention du pape.

Durant la domination espagnole, il fut acheté pour la chapelle de Philippe IV; sous l'Empire français, il figura un moment au musée Napoléon; il est aujourd'hui au musée de Madrid[1].

[1] Émeric David a consacré une de ses notices les plus intéressantes à ce tableau, dans la publication de M. Bonnemaison, intitulée : *Suite d'études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphaël* (Paris, 1818-20, in-fol.). Cette notice a été réimprimée dans ses *Notices historiques sur les chefs-d'œuvre de la peinture moderne* (Paris, Charpentier, 1854, in-12). Voici le résumé de son jugement sur le Portement de croix : « Dans tous les ouvrages de Raphaël, c'est l'âme de ce grand peintre qui parle à notre âme ; son naturel nous touche, sa grâce nous charme, sa grandeur nous étonne et nous ravit ; mais nous admirons de plus ici tout ce que ce génie extraordinaire possédait de chaleur pour peindre des affections véhémentes. L'élévation des pensées, l'unité de la scène, l'image frappante de la vie, les traits de la beauté, l'accent de la douleur, toutes les puissances enfin les plus propres à produire une impression profonde se trouvent réunies dans cette peinture sublime. » Cependant Émeric David reconnaît « quelques inégalités dans le travail du pinceau, quelques négligences même dans le dessin. » — M. Viardot, au contraire, regarde ce tableau comme préférable peut-être à celui de la Transfiguration, auquel il le compare : « Dans le *Spasimo*, dit-il (*Musées d'Espagne*),

Raphaël peignit un autre tableau d'autel, la *Visitation* de la Vierge chez Élisabeth, pour l'église San Silvestro dell' Aquila dans les Abruzzes. Marie salue, avec un air de confusion virginal, sa parente Élisabeth qui s'avance vers elle. Celle-ci, toute resplendissante d'une sainte allégresse, est si merveilleusement vivante, qu'on croit lui entendre prononcer ces paroles : — « Vous êtes bénie entre toutes les femmes... etc. »

Le fond est un paysage traversé par le Jourdain, dans lequel on voit, en figurines, le Christ recevant le baptême de saint Jean-Baptiste. Cet anachronisme est une allusion au donataire, Gio-Battista Branconio, qui avait commandé le tableau.

Pour son jeune et aimable protecteur, qui fut plus tard le duc de Mantoue, Raphaël composa une Sainte Famille, exprimant les délices du foyer domestique. Jules Romain fut chargé de la peindre, et il s'en acquitta avec un soin extraordinaire.

Lorsque, après la dispersion de la galerie de l'infortuné Charles I[er] d'Angleterre, Philippe IV reçut en Espagne cette Madone, qu'il avait fait acheter à Londres, il fut tellement enthousiasmé, qu'il s'écria : — « C'est ma *perle !* » Et depuis, ce nom resta au tableau[1].

rien d'inutile, rien d'étrange : chaque figure, chaque objet, chaque détail concourt merveilleusement à la même action, qui se développe ainsi dans cette parfaite unité si nécessaire aux grandes compositions... Outre l'unité d'action, le mérite, l'excellence du *Spasimo* réside principalement dans la forme de l'expression. » Voyez aussi, dans les Œuvres de Raphaël Mengs (t. II, p. 76 et suiv.), l'éloge circonstancié de ce chef-d'œuvre. (*Note de l'éditeur.*)

[1] Émeric David, qui avait pu étudier d'après ce tableau à Paris dans l'atelier du peintre-restaurateur Bonnemaison, ne paraît pas croire que Jules Romain y ait travaillé. « Chef-d'œuvre de goût, dit-il après avoir décrit avec amour cette Sainte Famille (voy. *Notices historiques sur les chefs-d'œuvre de la peinture moderne*, p. 48 et suiv.), ce tableau a tous les genres de perfection propres au sujet, et la critique la plus sévère y découvrirait difficilement quelque négligence. La composition, le dessin, l'expression, la couleur, offrent, dans toutes les parties, un mérite à peu près accompli. » — M. Viardot, dans ses *Musées d'Espagne*, ne dit pas que Jules

L'Espagne possède encore deux autres Sainte Famille, de l'école de Raphaël, et dont le maître ne paraît avoir guère fait que les esquisses. L'une est la Sainte Famille sous le Chêne[1]; l'autre, la Vierge à la Rose ou à la Légende[2].

Romain ait participé le moins du monde à cette peinture : « Quoique le fond du tableau se soit assombri, il y règne un ton général plutôt légèrement violet que briqueté, mais, en tous cas, gracieux sans fadeur, et toute la composition, jusqu'aux plus petits détails des vêtements et du sol, est terminée avec la finesse solide qu'on admire dans les œuvres de Léonard. » (*Note de l'Éditeur.*)

[1] Émeric David, dans les notices qui accompagnent la *Suite d'études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphaël*, a décrit et jugé ce tableau avec son intelligence et son érudition ordinaires (voy. ses *Notices historiques sur les chefs-d'œuvre de peinture moderne*, p. 36 et suiv.). « C'est l'âme de Raphaël, dit-il, et le style contraint de Jules Romain. Le maître et l'élève y ont évidemment travaillé. » Il distingue ensuite très-finement ce qui appartient à Raphaël dans ce tableau, et il avoue ne pas retrouver, en certaines parties de la peinture, la touche ni le dessin du maître. « Mengs suppose, dit-il, que Raphaël a fait le dessin et que le tableau a été peint par quelqu'un de ses meilleurs disciples (*Lettre à D. Ant. Ponz*, t. II de ses *Œuvres*); mais, quelque grave que soit une semblable autorité, ce serait rabaisser Raphaël que de supposer qu'il ait dessiné ni le saint Jean-Baptiste, ni les draperies de la Vierge. M. Bonnemaison m'autorise à dire qu'il juge la composition de Raphaël. Il croit la figure entière de l'enfant Jésus, la tête, les mains et le pied de la Vierge, ainsi que la tête et les mains de saint Joseph, peints par ce maître. Il suppose que les ornements d'architecture sont de la main de Jean d'Udine, et il n'est pas éloigné de penser que le paysage est de Garofolo. » — M. Viardot, dans ses *Musées d'Espagne*, n'a eu garde d'oublier cette Sainte Famille entre les cinq tableaux du même genre, peints par Raphaël, que possède le musée de Madrid. « Il est facile, dit-il, de reconnaître dans ce tableau, à plusieurs indices, et surtout à la couleur générale, un des derniers ouvrages de Raphaël. On s'accorde non-seulement à le ranger dans sa troisième manière, mais à le croire contemporain de la Sainte Famille du Louvre, après laquelle il ne fit guère que la Transfiguration. Constater la date de cet ouvrage, c'est en constater l'excellence. Sauf le petit Saint Jean, que des demi-teintes assombries peuvent faire supposer peint par Jules Romain, il est tout entier de la main du maître, et l'exécution ainsi que la pensée n'y est pas moins admirable que dans notre Sainte Famille.... » (*Note de l'éditeur.*)

[2] M. Viardot avoue que cette peinture de Raphaël est un peu effacée, au

Mais voici un tableau tout entier de la main de Raphaël, et un des plus célèbres : la Vierge à la Chaise (Madonna della Sedia). Vasari ne l'a point décrite. Elle est signalée dans l'Inventaire de la Tribune, de 1589. On la voit encore actuellement dans l'incomparable galerie du palais Pitti.

Ce qui frappe surtout dans cette Madone, c'est qu'elle offre plutôt l'image de l'amour maternel et de l'amour filial que l'image de la Vierge immaculée, de la divine mère du Rédempteur. Créée par Raphaël dans une de ses poétiques inspirations, elle est d'une beauté magique et fascinatrice. Aucun tableau peut-être n'a été autant popularisé par des reproductions et imitations de toute sorte.

Si l'attrait de la Vierge tient plutôt à son incomparable beauté qu'à sa signification chrétienne, la tête de l'enfant Jésus, avec sa gravité majestueuse et douce, et le petit saint Jean en adoration, rendent au tableau, sinon le caractère religieux des maîtres primitifs, du moins un caractère complétement élevé au-dessus du genre familier.

La Madonna della Tenda (la Vierge au Rideau), ainsi nommée à cause d'une draperie qui orne le fond, a quelque analogie avec la Vierge du palais Pitti ; elle a été autrefois au palais de Madrid ; achetée de sir Thomas Baring par le roi Louis de Bavière, elle est aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich [1]. On en connaît plusieurs copies anciennes.

musée de Madrid, par le voisinage des chefs-d'œuvre du même maître, et qu'elle ne saurait prétendre au premier rang : « Sans doute on y reconnaît, dit-il (*Musées d'Espagne*, p. 36), dès le premier coup d'œil, l'inimitable main du maître. L'arrangement des groupes, les contours, les expressions, tout le dessin, toute la forme, sont bien de Raphaël. Mais un ton rosé, comme la fleur que Marie tient à la main, répandu sur toute la composition, lui donne une certaine fadeur inconnue dans les œuvres de l'élève du Pérugin. » M. Viardot, qui n'avait pu découvrir à quelle époque fut peinte cette *madone rosée*, pensait, en tous cas, qu'elle n'était certainement pas un des derniers ouvrages de Raphaël. (*Note de l'éditeur.*)

[1] Cette Madone a été souvent contestée. Voici ce qu'en dit M. Viardot dans

La Vierge dite aux Candélabres est bien plus belle que celle de Munich. Son nom lui vient de ce que deux anges tiennent des flambeaux à ses côtés. Ces anges ne sont pas de Raphaël; on les a ajoutés postérieurement. La tête de la Vierge diffère absolument de la Vierge à la Chaise. Sa physionomie a un calme majestueux et une divine modestie; ses paupières sont abaissées avec humilité. On sent qu'elle possède la foi mystique, que cet enfant au sourire naïf est le fils de Dieu et le Sauveur des hommes.

Ce magnifique tableau, de forme ronde, passa de la galerie Borghèse dans celle de Lucien Bonaparte, puis dans celle du duc de Lucques. Il est aujourd'hui chez M. Munro, à Londres.

On est vraiment surpris quand on énumère les tableaux de chevalet exécutés à cette époque par Raphaël, qui était surchargé de travaux d'une bien autre importance. Sa productivité était inépuisable comme son imagination. On rapporte qu'un de ses élèves lui demandant un jour comment il était arrivé à produire si promptement tant d'ouvrages si achevés, il répondit :

— C'est que, depuis ma tendre enfance, j'ai eu pour principe de ne rien négliger.

ses *Musées d'Allemagne* (1855, p. 114) : « Celui des tableaux de Raphaël que les Bavarois semblent le plus orgueilleux de posséder, c'est une petite Sainte Famille, ou plutôt une Madone, rappelant dans l'arrangement du groupe la merveilleuse Vierge à la Chaise, du palais Pitti. On l'a payée, dit-on, 64,000 florins. Marie, assise et vue de profil, serre contre son sein l'Enfant-Dieu, qu'adore le petit saint Jean, placé un peu en arrière. Cette ressemblance avec la *Madonna della Seggiola* est moins un avantage, à mon avis, qu'un formidable danger. Pour ceux qui ont vu cet incomparable chef-d'œuvre, pour ceux qui ont versé, en l'admirant, des larmes d'attendrissement et d'enthousiasme, la Vierge de Munich est comme un portrait lointain des amis qu'on a perdus; sa vue fait soupirer de regret. Si Andrea del Sarto, dont la merveilleuse copie du portrait de Léon X, envoyée par les Médicis à Naples, a si longtemps passé pour un original, avait quelquefois imité le peintre d'Urbino, je dirais que cette Madone est d'Andrea del Sarto imitant Raphaël. Dessin, couleur, tout, sauf le style, rappelle plutôt le Florentin que le divin fondateur de l'école romaine. » (*Note de l'éditeur.*)

En effet, ses fortes études, son attention soutenue, ses observations constantes, son soin des détails, l'avaient rendu, avec le temps, tellement maître de son exécution, que sa main suivait la rapidité de sa pensée.

Parmi ses chefs-d'œuvre de cette époque, nous citerons d'abord les deux peintures que Laurent de Médicis lui fit exécuter pour François Ier [1].

La cause de cette commande fut un motif politique [2]. Laurent de Médicis, usurpateur du duché d'Urbin, espérait s'attirer la protection du roi de France en lui envoyant deux ouvrages de Raphaël. Le premier tableau est un Saint Michel, en allusion à l'ordre de chevalerie qui porte le nom de cet archange; le second, une Sainte Famille, qui, par sa dimension et le nombre

[1] Voyez Gaye, *Carteggio II*, p. 146-148, et notre Catalogue, article Saint Michel, où sont reproduites les lettres concernant ces tableaux.

[2] M. Villot, dans son excellent Catalogue des tableaux du musée du Louvre, a fait justice de tous les contes qui ont été ressassés par les historiens au sujet de ces deux tableaux de Raphaël : « Les historiens disent que François Ier, dans son admiration pour le tableau de Saint Michel, que Raphaël lui avait envoyé, récompensa le grand artiste avec une telle munificence, que celui-ci, à son tour, voulut reconnaître la libéralité du monarque en peignant pour lui une Sainte Famille, qu'il le priait d'accepter à titre d'hommage. François Ier répondit à Raphaël « que les hommes célèbres dans les arts, partageant l'immortalité avec les grands rois, pouvaient traiter avec eux. » Il accepta le tableau, doubla le prix qu'il avait donné à l'artiste pour le Saint Michel, et l'invita à venir à sa cour; mais Léon X s'opposa à son départ de Rome. Le père Dan, après avoir rapporté que François Ier paya la Sainte Famille 24,000 livres, ajoute que, de son temps, un fameux peintre, « la considérant exactement, offrit d'en faire 20,000 écus, s'il estoit à vendre, » et dit qu'elle fut un présent du pape Clément VII au roi. Malheureusement les faits viennent démentir les anecdotes des historiens et les récits du P. Dan, qui aurait dû se rappeler que Léon X mourut en 1521, et que Clément VII n'était pas encore pape en 1518. » — On pourrait admettre cependant, sans se mettre en désaccord avec les faits et les dates, que François Ier avait prié Laurent de Médicis de commander les deux tableaux, sous son nom, mais pour le compte du roi de France. Il ne serait pas impossible que ce prince eût écrit au peintre, en lui envoyant un présent, sinon le prix convenu entre Laurent de Médicis et lui. (*Note de l'éditeur.*)

des figures, dépasse tout ce que Raphaël avait fait jusque-là.

Le Saint Michel[1] représente la puissance irrésistible de la volonté divine, ou le triomphe du bien sur le mal. L'archange, rapide comme l'éclair, fond sur Satan, et, en le touchant du pied, il le terrasse. Sa beauté, sa jeunesse, son héroïsme, ont un caractère surnaturel. C'est à peine si le regard du spectateur s'abaisse sur le démon écrasé, dont Raphaël, avec un tact parfait, et au moyen d'un raccourci extrêmement habile, a su dissimuler la laideur fantastique.

La grande Sainte Famille[2] (on la nomme ainsi quelquefois parce qu'elle est, dans cet ordre de sujets, l'œuvre la plus capitale du maître) exprime le bonheur, l'amour, l'adoration de la famille divine. La noblesse et la richesse de son ordonnance, la pureté de son style, sont encore rehaussées par la présence de deux anges qui prennent part aux joies du foyer domestique.

La Vierge étend les bras vers l'enfant Jésus qui s'élance hors de son berceau; sainte Élisabeth, agenouillée, engage le jeune saint Jean à adorer le Sauveur, et saint Joseph, enveloppé dans son manteau, semble absorbé dans la contemplation.

Mais d'où vient que cette pensée du maître, si simple en elle-même, transporte ainsi notre âme et fait vibrer en nous les facultés les plus précieuses que le ciel nous ait accordées? La raison en est dans la sainte mission et dans la grandeur de l'art. C'est que Raphaël, divinement doué, a répandu sur cette composition tous les parfums de son âme inspirée. Ici, tout est noblesse et harmonie, et le sentiment du divin maître répond à ce que la nature a de plus pur.

[1] Le Saint Michel, qui fait partie de la collection du musée du Louvre, porte actuellement, dans le Catalogue des Écoles italiennes, le nº 382. (*Note de l'éditeur.*)

[2] Les artistes à Paris l'appellent d'ordinaire la Sainte Famille de 1518. Elle est au musée du Louvre, où elle figure, sous le nº 377, parmi les tableaux de l'école italienne. (*Note de l'éditeur.*)

Pour l'exécution de ces tableaux, Raphaël se servit de l'aide de Jules Romain [1], mais il les termina tous deux lui-même, et il y a tracé son nom avec la date de 1518. Au mois de juin de la même année, et pour prévenir, cette fois [2], tout danger, ils furent expédiés par voie de terre (par Florence et Lyon) au roi François, à Fontainebleau, où se trouvait alors Laurent de Médicis [3].

On peut s'imaginer la joie et l'admiration de François Ier lorsqu'il contempla ces chefs-d'œuvre. Quelle que fût la gloire de Raphaël et l'opinion qu'on avait pu se faire en France de son

[1] Tous les vrais connaisseurs ont constaté, en effet, que le Saint Michel, dont ils font assez peu de cas, n'avait pas été peint par Raphaël : c'est à peine s'ils veulent reconnaître son pinceau dans quelques parties de cette grande peinture qui paraît avoir été exécutée dans son atelier d'après ses dessins. Quant à la Sainte Famille, qui est venue en France avec le Saint Michel, on la regarde, au contraire, comme une œuvre capitale du maître. Le tableau était autrefois fermé par deux volets, lesquels ont été détruits sans doute à l'époque de la Révolution, lorsque le tableau fut transporté sur toile. On trouve cette note dans l'inventaire de Bailli, garde des tableaux du roi en 1710 : « Peint sur bois et dans une bordure dorée, avec « deux volets doublés de velours vert, peints par-dessus d'ornements rehaussés d'or. »

« On ne saurait méconnaître, dit M. Waagen (*Kunstwerke in Paris*, 1839, p. 439), la part que Jules Romain a prise à ces deux tableaux... » Et, en effet, Vasari, dans la vie de Jules Romain, dit : « Lavorò sopra un bellissimo quadro d'una Santa Elisabetta che fu fatto da Raffaello e mandato al Re Francesco di Francia. » Cette Sainte Élisabeth, comme l'avait déjà remarqué Bottari, ne peut être un autre tableau que la Sainte Famille de 1518. (*Note de l'éditeur.*)

[2] On se rappelait probablement le naufrage du *Spasimo* de Raphaël (Voyez plus haut p. 242), car il avait été d'abord question de faire voyager les tableaux par mer *jusqu'en Provence*, dit la correspondance de Gorio Gheri, mais il écrit le 17 mai 1518 : « Quant aux peintures, j'apprends que notre seigneur (le pape?) veut qu'elles aillent par terre. Qu'on fasse donc selon le plaisir de Sa Sainteté. N'oubliez pas de rappeler à Raphaël, qu'il les arrange et prenne les mesures nécessaires pour qu'elles ne puissent pas s'abîmer en route, surtout s'il pleuvait. » (*Note de l'éditeur.*)

[3] La présence de Laurent de Médicis à Fontainebleau est constatée par la correspondance de Gorio Gheri, de Florence, avec Baldassare Turini à Rome, et avec Laurent lui-même. Voyez Gaye, *Carteggio*, t. II, N. XC et XCI.

talent, toute attente fut dépassée. Aussi le roi chercha-t-il, dit-on, par tous les moyens possibles, à attirer le grand artiste italien à sa cour. Mais Léon X, à cause des travaux de Saint-Pierre, n'aurait pu consentir à ce désir du roi de France, et rien, d'ailleurs, n'aurait pu décider Raphaël à quitter Rome et l'Italie [1].

Ne pouvant donc accomplir son dessein de faire venir Raphaël à Paris, François Ier paraît, du moins, avoir revendiqué son talent pour de grands ouvrages, et l'en avoir récompensé royalement; car Félibien [2], parlant de la petite Sainte Famille où l'enfant Jésus, debout dans le berceau, embrasse le petit saint Jean, rapporte que Raphaël l'aurait peinte pour Adrien Gouffier, cardinal de Boissy, qui lui avait rendu des services à la cour de France [3].

Cette petite Sainte Famille avait un volet sur lequel était peinte, en grisaille, la figure allégorique de l'Abondance, exposée aujourd'hui au Louvre, mais séparée du tableau principal [4].

1 Voyez *Extraits des différents ouvrages publiés sur la vie des peintres*, par M. P. D. L. F. (Papillon de La Ferté), Paris, 1776, t. I, p. 58.

2 Félibien prétend que cette petite Sainte Famille n'est pas de la main de Raphaël, mais qu'il l'a seulement retouchée et terminée. Mariette (*Recueil d'estampes de Crozat*, t. I, pl. 9) croit reconnaître dans ce tableau l'exécution de Garofolo. En suivant une tradition rapportée par Félibien, Jules Romain l'aurait peint d'après un original, que Mazarin fit acheter à Rome par le chevalier del Pozzo. « On voit par ce qui précède, dit M. Villot (*Catal. des tabl. des Écoles italiennes*, p. 217), que ces critiques sont bien d'accord pour attribuer cette composition à Raphaël, mais qu'ils ne sont pas aussi unanimes sur le nom de l'artiste qui a exécuté la peinture. » (*Note de l'édit.*)

3 Il y fut envoyé en 1519, en qualité de légat apostolique.

4 Félibien dit que ce tableau était couvert d'un volet de bois peint et orné *d'une manière aussi agréable que savante.* M. Villot, qui n'avait pas reconnu ce volet dans le tableau de l'Abondance (voy. les éditions de son Catalogue antérieures à celle de 1855), sans doute s'était laissé égarer par l'indication un peu vague que lui fournissait Félibien : « On ignore, disait-il, le sort de ce volet, qui a disparu et n'est plus joint au tableau depuis longtemps. » Après avoir décrit ce même volet sous le n° 387, comme étant un *modèle pour une fontaine :* « Ce tableau, dit-il, est attribué, d'après l'inventaire de Bailly (1709-1710), à Jules Romain. On l'a également attribué à Giovanni

Au nombre des commandes dont François Ier chargea Raphaël, nous croyons pouvoir ranger les cartons pour des tapisseries, avec des sujets tirés de la vie du Christ, dont il voulait faire présent au pape en reconnaissance de la canonisation de saint François de Paule [1].

Mais de tous ces travaux le maître n'avait fait, lorsque la mort vint l'arrêter, que la composition du Massacre des Innocents. Les cartons des autres sujets furent exécutés, plus tard, par ses élèves.

On peut admettre que la Sainte Marguerite [2] avait été peinte pour François Ier, en allusion au nom de sa sœur Marguerite de Valois. La sainte, avec ce calme et cette force morale que donne la foi, marche victorieusement sur le dragon.

Ce tableau a été très-détérioré et presque entièrement repeint. Mais tout fait supposer que, dans son état primitif, il était digne d'être placé près des autres œuvres de Raphaël de la même époque.

Dans la Vie de Jules Romain, Vasari raconte qu'on envoya aussi à François Ier le portrait de Jeanne d'Aragon, duquel Raphaël n'avait peint que la tête, tout le reste ayant été exécuté d'après ses dessins par Jules Romain. Selon le père Dan et Lépicié, ce tableau aurait été un présent d'Hippolyte de Médicis; ce qui est une erreur, puisque ce prince, à la mort de

Nanni da Udine, qui peignit souvent dans les tableaux de Raphaël des arabesques et des ornements; puis à Francesco Penni dit *il Fattore*. » (*Note de l'éditeur.*)

[1] François Ier avait ardemment désiré cette canonisation, qui eut lieu le 1er mai 1519. — Voyez P. Isidoro Toscana, *Vita di San Francesco di Paula* (Roma, 1731), et *Magazin encyclopédique*, an III de la République (1795), t. III, p. 379.

[2] M. Villot cite Vasari, qui prétend que ce tableau, fait probablement pour le roi ou pour sa sœur *Marguerite*, aurait été presque entièrement peint par Jules Romain d'après le dessin de Raphaël. Ce tableau avait été déjà restauré dix ans après son arrivée en France : il a subi, depuis, bien des restaurations et il est aujourd'hui tellement repeint, qu'on ne voit plus en lumière qu'un bout du pied de la sainte. (*Note de l'éditeur.*)

Raphaël, n'était âgé que de neuf ans[1]. Nous supposons que ce fut plutôt un présent de Laurent de Médicis, qui connaissait la passion du roi de France pour les belles femmes.

Jeanne d'Aragon, femme d'Ascanio Colonna, prince de Tagliacozzo, était alors la beauté la plus accomplie de Rome. Plus de trois cents poëtes chantèrent sa beauté éclatante et ses vertus. Parmi eux se distingue Augustinus Niphus, dans son livre sur *la Beauté et l'Amour*[2]. Comme introduction, il a ajouté à ce livre une lettre extrêmement enthousiaste du cardinal Pompejus Colonna, chancelier du pape : « J'ai lu avec grand soin ton ouvrage sur l'Amour et la Beauté, dit le cardinal chancelier, et je m'en suis grandement réjoui. Il ne pouvait rien se rencontrer qui me fût plus agréable, rien de plus utile à la postérité, et pour toi, rien de plus glorieux. Sur l'honneur, tu expliques la beauté divine et mortelle avec des raisons tout à fait décisives, et tu rapportes tout cela à cette célèbre et presque divine Jeanne d'Aragon, afin qu'il ne reste pas le plus léger doute sur ce qui peut, comme beauté, prendre la première place parmi les dieux et les hommes. Cependant de pareils modèles sont rarissimes dans l'humanité; car la nature ne prodigue pas ce qu'elle a de plus précieux. Mais, de notre temps, la mère Nature, la créatrice généreuse, voulant, par une sorte de rivalité avec la Divinité, montrer au monde quelque chose de merveilleux, de parfait, de semblable aux immortels, a créé Johanna Aragonia Colonna; et elle l'a conduite à travers tous les degrés du perfectionnement, depuis le berceau jusqu'à ce jour, où elle est dans toute sa fleur..... Elle l'a douée de vertus extraordinaires, joignant à un corps de

[1] M. Villot relève la même erreur, mais il suppose que le tableau fut donné par Jules de Médicis (Clément VII), et non par Laurent, comme le dit M. Passavant. (*Note de l'éditeur.*)

[2] L'ouvrage d'Agostino Nilo, professeur à l'université de Pise, qui écrivait sous le nom de Niphus, est intitulé *de Amore et Pulchro;* il a été imprimé à Leyde, en 1549, avec le livre *de Remedio amoris*, de Platina. (*Note de l'éditeur.*)

formes divines la chaste dignité, à ce point qu'on ne saurait lui trouver un défaut, si ce n'est sa nature mortelle. Son front et sa bouche ont tant de sérénité, ses yeux lancent des rayons si éblouissants, tout son corps a une telle perfection, que les plus insensibles sont engagés à l'amour et attachés à la contemplation de la beauté absolue. Pieuse d'esprit, d'une éloquence au-dessus de son sexe, elle est un modèle de vertus. On dirait un astre descendu du firmament pour jeter la lumière parmi nous... »

Il est hors de doute que le portrait du Louvre est bien celui dont parle Vasari ; on y reconnaît, en effet, le faire de Jules Romain dans tous les accessoires habilement et magistralement traités. Cependant nous avouerons que la tête, qui seule est attribuée à Raphaël, surprend par une certaine sécheresse d'exécution, une certaine raideur, et même par la petitesse du dessin, peu en accord avec la manière large, spirituelle et fine du maître[1]. Quoi qu'il en soit, le tableau du Louvre est assurément le meilleur de toutes les répétitions qu'on en connaît.

Ces travaux pour la France n'empêchaient pas Raphaël d'en produire d'autres, en même temps, pour la famille Médicis.

Déjà, vers 1514, il avait peint le portrait du jeune frère du pape, de Julien de Médicis, qui venait d'abdiquer le gouvernement de Florence. Quatre ans après, il fit aussi le portrait de Laurent de Médicis, fils de Pietro Francesco, duc de Nemours, qui avait succédé à son oncle Julien comme gonfalonnier de Florence, en 1516.

Selon Vasari, ces portraits, d'une très-belle couleur, se trouvaient, à son époque, chez Ottaviano de Médicis, à Florence. On ne sait pas ce qu'ils sont devenus depuis. Il s'en est seulement conservé des copies : celle du Julien, par Alessandro Allori, est

[1] M. Waagen aussi critique beaucoup et conteste un peu la Jeanne d'Aragon, du Louvre. (*Note de l'éditeur.*)

à la galerie de Florence; celle du Laurent est au musée Fabre, à Montpellier.

Mais nous possédons encore le chef-d'œuvre qui place Raphaël au premier rang des portraitistes : le portrait du pape Léon X, entouré de ses parents les plus chers, Jules de Médicis, qu'il avait nommé cardinal de Santa Maria in Domenica, et qui fut plus tard le pape Clément VII, et Louis de Rossi, également neveu de Léon X, élevé sous le même toit que lui, et qui demeura son inséparable compagnon dans toutes les vicissitudes de sa vie.

Exalté par sa reconnaissance envers son puissant protecteur et seigneur, Raphaël s'est en quelque sorte surpassé lui-même dans cette œuvre, qui, sous tous les rapports, occupe une place unique. Les figures y vivent, la lumière y joue, tout semble s'y mouvoir. Grandeur, vérité, style, couleur, exécution, tout y est porté à une perfection sans pareille.

Nous n'estimons pas beaucoup certaines anecdotes; mais nous reproduirons, seulement comme un témoignage de la ressemblance de ces portraits, l'anecdote que raconte Federico Zucchero[1] : Le président de la chancellerie, Baldassare Turini, fut tellement illusionné par la peinture, qu'il s'agenouilla devant elle, en présentant une plume et de l'encre à l'image du pape pour lui faire signer quelques bulles.

Le portrait, si connu, du jeune Violoniste[2], quoique moins empreint de réalité, n'est pas d'un pinceau moins précieux. Il orne le palais Sciarra Colonna à Rome. Il est daté de 1518. On n'a pas encore pu jusqu'ici déterminer avec certitude quel est le personnage qu'il représente. C'est peut-être Andrea Morone, de Brescia, qui s'accompagnait de la viole en improvisant, et qui

[1] *L'Idea de' scultori, pittori*, etc. Lib. II, cap. 6.

[2] *Cantatore alla viola*, improvisateur qui s'accompagnait de la viole. Castiglione, dans le premier volume de son *Courtisan*, cite la manière de « cantare alla viola » comme la plus propre à faire valoir le talent du musicien.

obtint grand succès sous Léon X. Il était très-aimé du pape, et il remporta le prix d'improvisation à une grande fête de Saint-Cosme, que Léon X donnait annuellement en l'honneur de ses ancêtres. Les feuilles de laurier que le jeune musicien tient conjointement avec son archet sembleraient être une allusion à ce fait.

Vasari nous apprend que Raphaël peignit bien d'autres portraits : quelques-uns ont disparu ; quelques autres ne révèlent pas dans toutes leurs parties la main du maître. Nous mentionnerons cependant le beau portrait du cardinal Borgia, au palais Borghèse, et celui de l'archidiacre Carondelet, chez le duc Grafton à Londres.

Vers la même époque, les Bénédictins de Saint-Sixte à Plaisance demandèrent à Raphaël un tableau où devaient figurer la Madone avec l'Enfant, saint Sixte et sainte Barbe.

Ce fut la dernière Vierge créée par le génie de Raphaël[1] ; et, comme s'il eût pressenti que cette madone devait être son dernier ouvrage, il lui a donné le cachet de l'apothéose.

Au milieu d'une auréole immense et profonde, semée de têtes de chérubins, on voit la Vierge tenant sur ses bras l'enfant Jésus. Ses pieds effleurent à peine le nuage qui la porte ; elle sort du mystère des cieux et apparaît dans sa douce et majestueuse gloire. Plus bas sont agenouillés en adoration saint Sixte à gauche et sainte Barbe à droite. Deux petits anges, d'une beauté céleste, appuyés sur une corniche parallèle à la ligne inférieure du tableau, complètent la composition.

Dans la pensée de Raphaël, les fidèles sont censés en prière devant son œuvre ; saint Sixte les indique du geste, et c'est pour eux qu'il implore la Vierge ; c'est pour eux aussi que sainte Barbe prie avec une si admirable expression de charité.

[1] C'est celle que M. Ingres a imitée dans son admirable tableau du Vœu de Louis XIII, qui semble une inspiration posthume de Raphaël. (*Note de l'éditeur.*)

Essayons, s'il est possible, d'apprécier encore mieux cette sublime page, quoique les paroles soient bien impuissantes pour faire comprendre tant de magnificence, tant de beauté et de candeur, tant d'élévation et de foi !

La Vierge, dont rien n'égale la triomphante majesté, porte sur ses traits une incomparable expression de noblesse et d'innocence, de douceur et de modestie ; son fils, dont la pose est simple et enfantine, a dans sa physionomie un caractère tout divin, et son regard profond et flamboyant va droit au cœur. Ce n'est plus seulement l'enfant gracieux et souriant des autres Madones, c'est le fils de Dieu, c'est le Sauveur du monde, et au dernier jour, ce sera le souverain juge.

Sublime puissance de l'art ! dans cette petite tête, si calme, si douce et si sévère à la fois, réside avec la flamme de la plus pure poésie toute la profondeur de la foi chrétienne.

La Madone de Saint-Sixte est une véritable apparition, enveloppée dans les formes de la nature réelle, mais animée et, en quelque sorte, divinisée par le génie de l'artiste le plus idéal que Dieu ait créé. C'est cette Madone qui certainement a le plus contribué à faire qualifier de *divin* son sublime auteur. Elle ne ressemble même point, dans sa partie technique, à aucun autre des ouvrages de Raphaël : quoique son exécution soit d'une simplicité qui étonne, elle n'a rien de ce matériel plastique qui n'est fait que pour charmer les yeux. Tout y est vu à travers le prisme de l'enthousiasme ; et, n'étaient les petits anges du bas, peints après coup sur les nuages, on n'y soupçonnerait pas trace des mains de l'homme.

C'est pourquoi ce tableau est intraduisible par les copistes, peintres ou graveurs. Le contour fuit, quand on cherche à le saisir ; et, à supposer qu'on arrivât jamais à rendre certaines parties, jamais, nous ne craignons pas de l'affirmer, on ne rendra ce que Raphaël a mis de son âme, pour ainsi dire, dans les figures de la Vierge et de l'enfant Jésus.

C'est devant la Madone de Saint-Sixte que Corrége s'écria : « Moi aussi, je suis peintre! » Quoique nous comprenions l'émulation que la vue d'une belle chose peut exciter chez un artiste bien doué, nous avouons cependant que cette phrase, devenue célèbre, perd beaucoup de sa valeur quand on songe aux directions si différentes qu'adoptèrent en art le peintre de Parme et le peintre d'Urbin. Dans cette Vierge de Raphaël, il y a absence totale de prétention à la couleur, à l'éclat, à la puissance du ton. Le Corrége ne pouvait donc trouver dans cette œuvre rien de ce qui l'a illustré lui-même. Au contraire, ce grand coloriste aurait dû être frappé de ceci : que les conceptions sublimes de Raphaël, aidées des moyens techniques les plus simples, que la sévérité de sa pensée et son noble goût du dessin, ne laissaient pas même désirer les ressources de la couleur. Point de motif donc à l'exclamation du Corrége[1].

Sans doute on ne devrait pas trop ajouter foi à toutes les anecdotes concernant les grands artistes et les grands hommes en général; mais, conte pour conte, celui qui nous dépeint l'humilité et même le désespoir du Francia, ce désespoir, qui l'empêcha, dit-on, de reprendre ses pinceaux, aurait été la véritable cause de sa mort, à la vue de la Sainte Cécile de Raphaël, est plus touchant que les paroles si fières — trop fières peut-être — du Corrége.

La ville de Plaisance se laissa enlever la Madone de Saint-Sixte, qui fut achetée, par l'électeur de Saxe, onze mille se-

[1] M. Viardot, dans ses *Musées d'Allemagne*, p. 295 et suiv., fait une description vraie et sentie de ce chef-d'œuvre, peint « dans la plus haute manière du maître; » il le regarde comme merveilleusement propre à faire connaître et adorer Raphaël, à éveiller dans les âmes qui l'ignorent l'instinct du beau, le goût des arts. « On se tromperait, dit-il, en n'y cherchant qu'une simple *Madone*, une espèce de portrait de la mère de Dieu, rêvé par l'artiste et offert à la piété ou à l'admiration des hommes. Il y a plus ici; c'est comme le révélation du ciel à la terre, c'est une apparition de la Vierge. (*Note de l'éditeur.*)

quins[1], sans les présents. A son arrivée à Dresde, le tableau obtint un rare honneur : en voulant l'installer dans la grande salle de réception du palais, on s'aperçut que la place occupée par le trône était précisément la mieux éclairée et la plus favorable à la peinture. L'électeur ordonna aussitôt le dérangement de son trône, et il y contribua de ses propres mains.

Le Saint Jean-Baptiste dans le désert, peint sur toile pour le cardinal Colonna, est à peu près de cette même époque. Assis près d'une source jaillissante, il montre de la main les rayons lumineux d'une croix de roseau. Une peau de panthère entoure un de ses bras et ses hanches.

Ce tableau, comme science et goût de dessin, ne répond pas complétement à une superbe et magistrale étude d'après nature, que Raphaël en avait fait d'abord. Il a bien plus l'aspect d'une figure académique que d'une scène religieuse ou historique. On doit croire qu'un élève y a collaboré.

Mais, justement à cause du goût qu'on professait alors pour le nu, le Saint Jean-Baptiste obtint des louanges excessives et il fut souvent copié. Donné par le cardinal au médecin Jacopo da Carpi qui l'avait guéri d'une grave maladie, il passa ensuite chez Francesco Benintendi à Florence, et, depuis 1589, il se trouve à la Tribune.

Cependant Raphaël voulut enfin entreprendre les peintures des *loges* du palais Chigi, dans lequel il avait déjà représenté Galatée. Déterminé par le succès qu'obtenait alors le *Commentaire aux Fables d'Apulée*, publié par Beroalde le vieux, il choisit comme nouveau sujet la fable de l'Amour et Psyché.

Pour les quatorze médaillons du vestibule, il esquissa, en allusion à la toute-puissance de l'Amour, de petits Amours victorieux, jouant avec les attributs des dieux ; pour les pen-

[1] Environ 20,000 louis, au taux où était l'argent à l'époque de cette acquisition à laquelle l'électeur-roi, Auguste III, ne fit consentir le couvent de San Sisto, qu'en lui laissant une copie du tableau vendu. (*Note de l'éditeur.*)

dentifs, la Jalousie de Vénus, les Épreuves et la victoire de Psyché; pour la voûte, la Réception de Psyché dans l'Olympe, et les Noces avec l'Amour; deux grandes compositions qui, comme celles de la chambre d'Héliodore, sont simulées peintes sur des toiles tendues et fixées au plafond.

Sa préoccupation fut d'éviter l'aspect désagréable d'une foule de figures raccourcies de bas en haut; défaut habituel à tant de peintres postérieurs, et qui est toujours un manque de goût et de bonne disposition décorative dans les œuvres architectoniques d'un beau style.

Mais, accablé de travaux à cette époque, il n'exécuta que les cartons, et peignit seulement de sa main, comme pour servir de modèle, une des trois Grâces (celle vue de dos), à qui l'Amour montre Psyché.

Malheureusement le modèle du maître ne communiqua point aux disciples le sentiment de la beauté et de la vie qui anime cette femme, traitée dans un style d'une certaine ampleur, mais avec des contours très-fins et une couleur très-fraîche.

Les fresques furent peintes assez lourdement; le dessin y manque de délicatesse; les demi-teintes sont d'un rouge brique. Seules les hautes qualités particulières à l'imagination de Raphaël ont donné à cette œuvre le charme qu'elle possède encore aujourd'hui, malgré ses détériorations successives.

La critique s'éleva très-vivement contre ces peintures du palais Chigi et contre beaucoup de tableaux à l'huile sortis de l'atelier de Raphaël, mais qu'il faisait exécuter presque en entier par ses élèves, et l'opinion se forma bientôt que le talent du grand maître de l'école romaine déclinait.

Ce jugement de la critique et du public fut très-sensible à Raphaël, qui résolut de le démentir par quelque production éclatante où lui seul mît la main. Il accepta donc avec joie, du cardinal Jules de Médicis, la demande d'une Transfiguration du Christ, pour une église du diocèse de Narbonne. Le cardinal

avait commandé en même temps une Résurrection de Lazare [1] à Sebastiano del Piombo, que Michel-Ange s'efforçait d'opposer à Raphaël [2]. Michel-Ange fit même plusieurs dessins pour ce Lazare [3], pensant qu'avec la belle couleur de son ami le Vénitien, le résultat serait écrasant pour le peintre de la Transfiguration. Raphaël en fut informé et dit gaiement :

— Michel-Ange me témoigne un grand honneur, puisque véritablement c'est lui-même qu'il m'oppose comme rival, et non pas Sébastien.

La Transfiguration étant le dernier tableau exécuté par Raphaël, ce sera aussi le dernier dont nous nous occuperons.

En attendant, nous avons à examiner un autre travail qui l'occupa très-assidûment dans les dernières années de sa vie.

On se rappelle la lettre de Caelio Calgagnini à Jacob Zie-

[1] Ce magnifique tableau est aujourd'hui à la National Gallery de Londres, nº 1 du Catalogue. Il a 12 pieds 6 pouces de haut sur 9 pieds 5 pouces de large (mesure anglaise). Il a été transporté du bois sur toile en 1771. Il est signé : *Sebastianus Venetus faciebat*. Après avoir orné jusqu'au milieu du dix-huitième siècle la cathédrale de Narbonne, il passa dans la galerie d'Orléans ; puis, avec l'ensemble de cette collection, en Angleterre, où il fut acheté par M. Angerstein, dont la collection, acquise en 1824 par le gouvernement anglais, a commencé la National Gallery. — La Résurrection de Lazare, dit M. Viardot dans ses *Musées d'Angleterre*, p. 17, est une œuvre noble, savante, d'un style sévère et imposant, mais à laquelle on pourrait souhaiter plus de clarté et de vivacité. (*Note de l'éditeur.*)

[2] On peut juger de la haute opinion que Sébastien avait de son tableau par ce passage d'une de ses lettres à Michel-Ange, du 29 décembre 1519 : « E credo la mia tavola sia meglio disegnata che i panni drazi che son venuti da Fiandra. » Il voulait parler des tapisseries de Raphaël. — La lettre originale se trouvait dans la succession de sir Thomas Lawrence et elle est imprimée dans « *Alcune memorie di Michel Angelo,* da MSS. F. de Romanio (Roma, 1823).

[3] Notamment la grande et magnifique figure du Lazare demi-nu qui se dresse au milieu de la composition. — Thomas Lawrence possédait quelques-uns de ces dessins (entre autres deux esquisses de la figure du Lazare), qui ont passé ensuite dans la collection du roi Guillaume, vendue à La Haye, en 1852. (*Note de l'éditeur.*)

gler[1], où l'écrivain raconte que Raphaël, passionné pour tout ce que le génie avait produit de beau et de grand, et surtout pour l'art antique, cherchait à retracer les plans de l'ancienne Rome d'après ce qui en restait et d'après la description des auteurs latins. Sur cette tentative de Raphaël, qui intéressait au plus haut point tous les érudits, le même Calgagnini a laissé l'épigramme suivante :

RAPHAELIO URBINATIO INDUSTRIA.

Tot proceres Romam, tam longa exstruxerat ætas,
Totque hostes, et tot sæcula diruerant,
Nunc Romam in Româ quærit reperitque Raphael.
Quærere; magni hominis; sed reperire, Dei est.

Parmi les savants qui aidèrent spécialement Raphaël à ses recherches, nommons tout d'abord le comte Castiglione et l'antiquaire Andrea Fulvio. Celui-ci, pour ses entreprises archéologiques, s'était aussi servi lui-même de Raphaël, car, dans une préface[2] adressée au pape, il dit qu'il s'occupait à préserver de la destruction les débris de la vieille Rome, ajoutant que, sur ses indications, Raphaël d'Urbin, peu de jours avant de mourir, avait reproduit avec son pinceau divers monuments antiques. Malheureusement il n'a pas joint à cette note le plan dressé et les édifices dessinés par Raphaël.

Mais il existe encore une lettre bien autrement remarquable, c'est celle que Raphaël lui-même adressa au pape Léon X à ce sujet. Elle nous apprend qu'il avait été chargé par le pontife de

[1] Voir pages 200 et 201.

[2] En tête de l'ouvrage in fol. intitulé : *Antiquitates Urbis per Andream Fulvium Antiquarium R. nuperrimè editæ.* Le privilége accordé par Clément VII est daté : « die 15 februarii, 1527. » — Voici le texte même du passage que nous citons : « Ruinas Urbis.... ab interitu vindicare ac litterarum monumentis resarcire operam dedi, quæ jacerent in tenebris nisi litterarum lumen accederet : priscaque loca per regiones explorans observavi, quas Raphael Urbinas (quem honoris causâ nomino) paucis antè diebus quam e vitâ decederet (me indicante) penicillo finxerat ; tametsi nullum ingenium ad attollendam urbem satis est, nec ejus faciem qualis antè fuerit exprimendam. »

dresser un plan de la ville de Rome, de rétablir le dessin des édifices, avec le secours des fouilles, et qu'il y travaillait ardemment.

Après des plaintes amères sur le sort de Rome, il jette un coup d'œil sur le caractère architectural des diverses époques : l'Antiquité d'abord; puis le vieux style du Moyen-âge, aux arcades rondes, style qu'il appelle gothique, selon l'usage des anciens auteurs italiens ; puis le style ogival, qu'il nomme le style allemand, et enfin le style à lui contemporain.

Il raconte ensuite, d'une façon très-circonstanciée, comment, à l'aide de la boussole et d'un instrument à mesurer, pourvu d'une aiguille aimantée et d'une règle d'optique, il avait dressé les plans, élévations et coupes des édifices.

Il termine en priant instamment qu'on arrête la destruction des monuments antiques.

On a conservé deux manuscrits de cette lettre : l'un est à la Bibliothèque de Munich; l'autre, antérieur d'une année environ, appartenait au marquis Scipione Maffei, et fut d'abord publié par les frères Volpi, dans les Œuvres de Castiglione (édition de Padoue, 1733), comme étant du comte lui-même. Mais, dès la fin du dix-huitième siècle, Francesconi [1] chercha à prouver que cette lettre ne pouvait être que de Raphaël, opinion qui a été pleinement confirmée depuis. Nous nous bornerons à consigner ici trois des preuves les plus décisives.

D'abord, l'auteur de ce premier manuscrit dit qu'il était à Rome depuis onze ans, ce qui s'applique parfaitement à Raphaël en 1519, mais nullement au comte Castiglione, qui n'y fut jamais que de passage, et n'y séjourna chaque fois que peu de temps.

Secondement, l'auteur montre qu'il possédait des connaissances géométriques qu'on ne saurait supposer chez un homme de cour.

[1] *Congettura che una lettera creduta di Baldassare Castiglione sia di Raffaello d'Urbino*, dall' Abate Daniele Francesconi. Firenze, 1799.

Et troisièmement, il dit qu'il avait entrepris ce travail sur l'ordre du pape, ce qui certainement ne peut se rapporter qu'à un architecte ou à un artiste au service de Léon X, mais, en aucun cas, à un personnage diplomatique au service du duc de Mantoue.

Toutefois nous adhérons volontiers à l'opinion généralement accréditée, que Castiglione a coopéré à cette lettre par son talent d'écrivain. Nous croyons même que l'homme d'État, si savant et si aimable, aura concouru à l'entreprise avec l'artiste son ami; car, dans un passage de la lettre, il est parlé au pluriel : « Et *nous* avons adopté cette méthode (pour mesurer), comme on pourra le voir dans la suite de *notre* écrit. » Partout ailleurs, l'auteur emploie toujours la première personne du singulier.

Le comte projetait vraisemblablement d'écrire une description de l'antique Rome, avec la collaboration de Raphaël, et cette lettre au pape en aurait été l'introduction.

Le second manuscrit, celui de la Bibliothèque de Munich, amélioré en beaucoup de ses parties, est aussi moins adulateur ; il nomme Publius Victor[1], dont Raphaël avait particulièrement suivi les données, et dont il n'est pas question dans le premier projet. Mais la fin y manque.

Maintenant voici, d'après cette nouvelle rédaction, le Rapport de Raphaël au pape :

« Au pape Léon X.

« Beaucoup de gens, mesurant avec leur esprit étroit les grandes choses, considèrent les faits héroïques des vieux Ro-

[1] Cet écrivain latin, qui, selon les meilleurs critiques, a vécu sous le règne des empereurs Valentinien et Valens (364-75), est auteur du *Libellus de regionibus urbis Romæ*, publié pour la première fois par Alde Manuce, en 1518, à la suite de Pomponius Mela. Cette édition aldine était certainement sous les yeux de Raphaël, quand il rédigea son Rapport. (*Note de l'éditeur.*)

mains et leur talent à élever de superbes édifices, ainsi que l'histoire le rapporte, plutôt comme des fables exagérées que comme la vérité. Il en est autrement pour moi; car, si je contemple les restes qu'on voit encore dans les ruines de Rome et le divin esprit des Anciens, il ne me semble pas déraisonnable de croire que beaucoup de choses leur étaient faciles, qui pour nous paraissent impossibles.

« Ayant donc étudié, examiné, mesuré ces antiquités avec soin et persévérance, et, après une lecture assidue des bons auteurs, ayant comparé les œuvres d'art avec les écrits, je puis bien penser avoir acquis quelque connaissance de l'architecture antique. Cela me procure, d'une part, une vive joie par l'appréciation de si magnifiques choses; mais, d'autre part, je ressens un profond chagrin quand je vois, semblable à un cadavre, cette noble cité, autrefois la reine du monde, aujourd'hui pillée et déchirée si misérablement.

« C'est un devoir pour chacun d'aimer sa patrie et ses parents, et je me crois engagé à user de mes faibles forces, afin de ressusciter autant que possible une image, ou plutôt une ombre, de cette ville qui est en vérité la patrie de chaque chrétien, et qui fut jadis si puissante et si superbe, que les hommes commençaient à croire que seule sous le ciel elle était au-dessus du Destin, et que, contrairement aux lois de la Nature, elle était affranchie de la mort et assurée d'une durée éternelle.

« Aussi semble-t-il que le Temps, enviant la gloire des mortels et doutant de sa propre force pour détruire cette fière cité, se soit ligué avec le Destin et avec le Barbare afin d'accomplir de plus terribles dévastations, à l'aide du pillage, de l'incendie et de l'épée. Ainsi furent saccagés ces monuments célèbres, qui seraient encore debout sans la fureur atroce d'hommes infâmes, qui mériteraient plutôt le nom d'animaux féroces. Cependant ils n'atteignirent point leur but si complétement, qu'il ne soit resté encore le dessin général de l'ensemble, sans

ornements il est vrai, et comme un corps privé de sa chair.

« Mais pourquoi nous plaindre des Goths et des Vandales, et de tant d'autres ennemis acharnés, quand ceux qui auraient dû protéger en pères et en tuteurs les pauvres restes de la vieille Rome ont depuis longtemps contribué à sa ruine et à son pillage! Combien de papes, Très-Saint Père, qui possédaient la dignité de Votre Seigneurie, mais non pas son savoir, son esprit et sa grandeur d'âme, combien de papes n'ont-ils pas laissé anéantir des temples antiques, des statues, des arcades, et d'autres superbes constructions, qui furent la gloire de leurs fondateurs! Combien n'y en eut-il pas qui permirent que, pour extraire de la terre de pozzolane, on fouillât les fondations, ce qui amena bien vite l'écroulement des édifices eux-mêmes! Que de statues et d'autres sculptures antiques ont servi à faire de la chaux! Car je puis bien m'enhardir à dire que toute cette nouvelle Rome que nous voyons actuellement dans sa grandeur et sa beauté, avec ses palais et ses églises, a été entièrement bâtie comme elle est là avec de la chaux faite de marbre antique. Je ne saurais penser sans un profond chagrin que, depuis mon arrivée à Rome, — il n'y a pas encore douze ans, — on a détruit tant de beaux monuments, comme la Meta, l'arcade à l'entrée des Bains de Dioclétien, le Temple de Cérès dans la Via Sacra; une partie des ruines du Forum, brûlée il y a peu de jours, et dont les marbres ont été convertis en chaux; la plus grande partie de la basilique du Forum, et tant de colonnes, d'architraves et de belles frises! C'est une honte pour cette époque, d'avoir toléré de pareilles choses, et on pourrait dire en vérité qu'Annibal et les autres ennemis de Rome n'auraient pas pu agir plus cruellement[1].

« Il vous appartient, Très-Saint Père, de veiller à ce que les derniers vestiges de cette antique mère de l'Italie, témoin glorieux de la valeur et de la puissance de ces esprits divins dont

[1] Dans la première copie, Bartolomeo della Rovere est surtout accusé de la dévastation des monuments antiques, passage supprimé ici.

le souvenir enflamme encore parfois nos esprits, ne soient pas anéantis ou endommagés par des méchants et des ignorants. Trop d'offenses ont déjà été faites à ces âmes qui, de leur sang, donnèrent tant de gloire au monde, à notre patrie et à nous-mêmes. Votre Sainteté cherchera, en conservant les moyens de comparaison avec les Anciens, à les atteindre et à les surpasser, comme elle le fait par la protection qu'elle accorde aux talents, en réveillant les esprits, en récompensant les louables efforts, et en propageant la sainte paix parmi les princes chrétiens. Car, de même que les calamités de la guerre entraînent après elles la ruine de tous les arts, de même la paix et la concorde procurent aux peuples le bonheur et le loisir nécessaire pour arriver au sommet de la perfection. Cette perfection, on peut espérer de l'atteindre aujourd'hui avec les conseils et l'autorité de Votre Sainteté; et cela peut s'appeler en conscience non-seulement être un pasteur clément, mais le meilleur des pères du monde entier.

« Revenant à notre sujet, je dis qu'il m'a été ordonné par Votre Sainteté de tracer un plan de l'antique Rome, en tant que ce soit encore possible. J'ai donc jugé qu'à l'aide de ce qui reste d'édifices et de ruines, et en raisonnant sainement, Rome pourrait infailliblement être représentée sous son ancien aspect, si l'on restitue les parties invisibles et ruinées, en concordance avec les parties encore debout et visibles, si l'on y consacre l'application qu'exige l'attente de Votre Sainteté et de tous ceux qui s'intéressent à nos efforts.

« J'ai tiré de plusieurs auteurs latins ce que j'ai à déduire; mais j'ai plus particulièrement suivi P. Victor[1], parce qu'étant un des derniers venus, il est à même de donner des renseignements sur des ouvrages plus modernes, sans cependant négliger les antiques. Il s'accorde d'ailleurs avec les auteurs

[1] Raphaël paraît assigner à l'ouvrage de Publius Victor une date beaucoup plus récente que le milieu du quatrième siècle. Il ne parle pas d'un ouvrage

anciens, et il décrit quelques régions avec des marbres antiques, qu'ils ont citées également.

« Il pourrait sembler difficile de distinguer les constructions antiques des constructions modernes, ou les plus anciennes de celles qui le sont moins. Je dirai donc à ceux qui désireraient avoir des connaissances réelles en ces choses, qu'ils peuvent les acquérir sans trop de peine.

« On ne trouve à Rome que trois espèces d'édifices : premièrement, les bons antiques depuis les premiers empereurs jusqu'à la dévastation de Rome par les Goths et autres Barbares; secondement, les édifices de la période du gouvernement des Goths et des cent années suivantes; enfin, ceux qui furent élevés depuis cette époque jusqu'à nos jours.

« On reconnaît très-facilement les constructions modernes, non-seulement parce qu'elles paraissent plus neuves, mais parce qu'on n'y remarque pas la perfection et le luxe de dépense qui caractérisent les antiques. Notre architecture s'est cependant beaucoup perfectionnée et s'est rapprochée de l'antique, comme on en voit des exemples dans plusieurs ouvrages de Bramante. Toutefois, les ornements n'y sont pas de matières aussi précieuses que celles qu'employaient les Anciens. Il semble qu'ils pouvaient exécuter tout ce qu'ils projetaient, et que leur volonté suffisait à vaincre toutes les difficultés.

« Les monuments du temps des Goths manquent de toute grâce, de toute belle manière; ils diffèrent complétement et des antiques et des modernes.

« Il est donc aisé de reconnaître les édifices de l'époque impériale, qui sont les plus superbes et d'un excellent style d'architecture. Ce sont les seuls que je me propose d'expliquer. Qu'on ne s'imagine pas que les travaux de la dernière période

analogue, attribué à Sextus Rufus, lequel n'était pas encore publié ; mais il a pu le connaître, puisque le manuscrit se trouvait dans la bibliothèque du Vatican. (*Note de l'éditeur.*)

antique soient moins beaux, ou moins bien compris, — car tous sont du même style. Et quoique beaucoup de bâtiments aient été ou restaurés, ou renouvelés, par les Anciens eux-mêmes, — ainsi, à la place où se trouvait la Maison d'or, de Néron, furent élevés plus tard les Thermes et la Maison de Titus et l'Amphithéâtre, — les nouvelles constructions avaient toujours le même style que celles antérieures à Néron, ou contemporaines de la Maison d'or. A la vérité, les sciences, la sculpture, la peinture et les autres arts déclinaient depuis longtemps, et cette décadence ne fit que progresser jusqu'à l'époque des derniers empereurs ; mais l'architecture cependant se soutenait toujours à la hauteur du bon goût qui avait dirigé précédemment les artistes, et ce fut le dernier des arts qui se perdit.

« Cette remarque s'applique à beaucoup de monuments, par exemple à l'Arc de triomphe de Constantin, irréprochable en tout ce qui concerne l'architecture, mais dont les sculptures, exécutées au même temps, sont maladroites et dépourvues de tout sentiment de l'art, tandis que celles de l'époque de Trajan et d'Antonin, qui l'ornent aussi, sont excellentes et d'un style parfait. Il en est de même des Thermes de Dioclétien, où les sculptures sont mauvaises et d'une extrême grossièreté, les peintures sans comparaison aucune avec celles du siècle de Trajan et de Titus, mais dont l'architecture est pourtant noble et bien entendue.

« Toutefois, après que Rome eût été complétement dévastée et incendiée par les Barbares, il semble que, les anciens édifices disparus, l'art de l'architecture disparut également. Le sort des Romains était absolument changé : la misère et la servitude avaient succédé à tant de victoires et de triomphes ; leur manière de bâtir et de se loger changea donc immédiatement, comme s'il ne convenait plus à ces vaincus, devenus esclaves des Barbares, d'habiter des demeures élégantes, avec le même luxe qu'au temps où ils dominaient le monde. Le style archi-

tectural d'alors contraste autant avec le style antérieur que la liberté avec l'esclavage, et, en accord avec leur misère, il se forma sans régularité et sans la moindre grâce. Il semble que les hommes de cette époque, en perdant la liberté, aient perdu aussi tout art et toute capacité. Ils devinrent d'une telle maladresse, qu'à défaut de toute autre matière ornementale, ils ne surent plus même confectionner des briques. Pour en avoir, ils abattirent les revêtements des murs antiques; et ils se mirent à piller le marbre pour en faire du ciment, ainsi qu'on peut le voir encore à la Torre della Milizia.

« Ils continuèrent un laps de temps avec cette ignorance qu'on remarque dans tous leurs ouvrages; et il paraît que ces affreuses dévastations ne s'arrêtèrent pas à l'Italie, mais qu'elles s'étendirent aussi en Grèce, où étaient nés autrefois les inventeurs et les maîtres parfaits de tous les arts. Il s'y produisit donc aussi un extrême mauvais goût en peinture, en sculpture et en architecture.

« C'est alors que surgit presque partout l'architecture des Allemands, si éloignée, comme on le voit encore dans les ornements, du beau style des Romains et des antiques. Ceux-ci, outre la belle disposition de tout l'édifice, inventaient de belles corniches, des frises, des architraves et des colonnes avec des chapiteaux gracieux et des bases, tous ornements d'une beauté parfaite de style. Mais les Allemands (dont le goût s'est perpétué en beaucoup d'endroits) faisaient souvent pour décoration une petite figure rabougrie et mal tournée, des figures et des animaux bizarres, des feuillages sans goût et contre tout ordre de la nature.

« Leur architecture s'inspira aussi de l'aspect que prennent des arbres abandonnés à toute venue, quand, se penchant les uns vers les autres et se liant ensemble, ils forment des ogives. Cette origine n'est pas absolument condamnable; mais un tel système manque de consistance; et les huttes décrites par

Vitruve, comme étant l'origine de l'ordre dorique, avec leurs poutres cramponnées et des poteaux en guise de colonnes, supportant des couvertures et des pignons, sont bien plus durables que les ogives, qui ont deux centres.

« D'après les principes des mathématiques, une courbe, dont toute la ligne est commandée par un point central, est d'un bien meilleur appui qu'une ogive, qui, à part sa faiblesse, semble aussi moins agréable à l'œil, auquel plaît la perfection du cercle. C'est pourquoi la nature ne cherche presque pas d'autre forme.

« Il n'est pas nécessaire de comparer l'architecture romaine à celle des Barbares, qui en diffère si évidemment, ni de décrire ses règles, puisque Vitruve l'a fait en maître. Il suffit de savoir que, jusqu'à l'époque des derniers empereurs, les édifices romains furent constamment exécutés d'après de bons principes, et qu'à cause de cela, ils concordent avec les édifices plus antiques. On les distingue donc facilement de ceux des Goths et de ceux qu'on éleva encore beaucoup plus tard; car ce sont des extrêmes, en contraste complet. On ne saurait non plus les confondre avec nos édifices modernes, reconnaissables à beaucoup de particularités, et surtout à leur air tout neuf.

« Donc, après avoir spécifié quels sont les édifices antiques de Rome dont nous voulons nous occuper, il nous reste à indiquer le procédé que nous avons employé pour mesurer et dessiner ces édifices, afin que ceux qui veulent étudier l'architecture sachent comment s'y prendre sans hésiter.

« Nous devons ajouter que, dans les descriptions qui suivent, nous n'avons pas été guidés par l'à peu près et la simple pratique, mais bien par des principes précis.

« Je n'ai appris nulle part jusqu'à présent que l'art de mesurer avec la boussole, dont nous nous servons habituellement, ait été pratiqué chez les Anciens; je le considère donc comme une invention des modernes, et, pour ceux qui ne le connaissent

pas, je vais indiquer explicitement comment il en faut user[1].....

« ... Bref, avec ces trois manières, on peut très-exactement dresser le plan de toutes les parties d'un bâtiment, à l'extérieur et à l'intérieur. Nous avons suivi cette route, ainsi qu'on peut le voir par la marche de notre ouvrage. Et afin qu'on saisisse mieux encore le procédé, je joins ici le dessin d'un édifice pris d'après les trois différents modes ci-dessus décrits... [2] »

La partie inférieure de la feuille est laissée vide, pour recevoir les dessins du plan, de l'élévation et de la coupe de l'édifice, dessins qui n'ont pas été exécutés. Ensuite, le texte continue ainsi :

« Et pour satisfaire encore plus complétement au désir de ceux qui aiment à voir et à bien comprendre tous les objets qui seront représentés, nous avons, outre les trois modes propres à l'architecture proposés plus haut, encore dessiné en perspective quelques édifices, qui nous ont paru l'exiger, pour que les yeux puissent voir et juger, par la reproduction qu'on leur offre, la grâce de l'effet produite par la belle proportion et symétrie des édifices, ce qui n'est pas aussi visible dans la reproduction de ceux qui sont mesurés selon les règles de l'architecture. Car l'épaisseur des corps ne peut se montrer dans un plan, si ces parties qu'on doit voir plus éloignées ne vont pas en diminuant proportionnellement, selon la manière dont l'œil voit naturellement, lequel envoie les rayons en forme de pyramide et applique la base sur l'objet, et garde en lui l'angle du sommet d'après lequel il voit. Pour cela, plus l'angle est petit, plus l'objet vu paraît petit, et de même plus haut et plus bas, à droite ou à gauche, toujours selon l'angle.

« Et pour mettre dans la paroi droite un plan sur lequel on puisse voir les objets plus éloignés — plus petits d'après la pro-

[1] Suit dans le manuscrit une longue description de la manière de mesurer les édifices, de dresser les plans, etc., etc. Voyez l'Appendice, XI.

[2] Ici s'arrête le manuscrit de Munich, à moitié page. La fin se trouve dans le manuscrit du marquis Maffei.

portion convenable, il faut couper les rayons pyramidaux de nos yeux au moyen d'une ligne équidistante du dit œil, parce qu'on voit ainsi naturellement; et des points, où cette ligne coupe les rayons, on obtient la juste mesure de l'objet avec cette proportion et cet intervalle, qui font paraître les objets qu'on voit — plus ou moins éloignés, selon la distance que le peintre ou bien le perspecteur veut montrer. Aussi avons-nous suivi cette règle et les autres nécessaires à la perspective dans les dessins qui l'exigeaient, laissant les mesures architecturales aux trois premiers modes, au moyen desquels il serait impossible ou au moins très-difficile de réduire de tels objets dans leurs formes propres, et de manière à pouvoir être mesurés, quoique en fait il y ait la raison des mesures. Et bien que cette manière de représenter en perspective soit propre au peintre, elle convient cependant aussi à l'architecte. Parce que de même qu'il faut que le peintre connaisse l'architecture pour pouvoir faire les ornements bien mesurés et avec leurs proportions, ainsi il est convenable que l'architecte sache la perspective, parce que par ce moyen il représente mieux tout l'édifice avec ses ornements.

« Pour les ornements, il suffit de dire qu'ils dérivent tous des cinq ordres, dont faisaient usage les Anciens, c'est-à-dire : Dorique, Ionique, Corinthien, Toscan et Attique; et le plus ancien de tous, le Dorique, fut inventé par Dorus, roi d'Achaïe, en édifiant, à Argos, un temple à Junon. Plus tard, en Ionie, en construisant le temple d'Apollon, on mesura les colonnes doriques sur les proportions de l'homme, dont cet ordre conserve la symétrie, la fermeté et la belle mesure, sans autres ornements. Mais, dans le temple de Diane, on en changea la forme, arrangeant les colonnes d'après la mesure et la proportion de la femme, et avec beaucoup d'ornements dans les chapiteaux et dans les bases; et on composa tout le tronc ou fût à l'imitation de la stature de la femme, et on appela celui-ci l'ordre Ionique. Mais les colonnes qu'on nomme corinthiennes sont plus sveltes,

plus délicates, et faites à l'imitation de la délicatesse et légèreté de la vierge. Ce fut Calimaque de Corinthe qui en fut l'inventeur, c'est pourquoi on les appela corinthiennes. Sur leur origine et sur leur forme, Vitruve a écrit très-au long, et c'est à lui que nous renvoyons ceux qui voudront en avoir une plus complète connaissance. Quant à nous, selon que nous le jugerons opportun, nous donnerons sur les ordres quelques éclaircissements, que nous omettons ici, supposant connues les œuvres de Vitruve.

« Il y a encore deux autres ordres, outre les trois dont nous avons parlé, savoir : attique et toscan, qui n'ont pas été cependant beaucoup employés par les anciens. L'attique a les colonnes faites à quatre faces. Le toscan est assez semblable au dorique, comme on le verra par la suite dans ce que nous avons l'intention de faire et de montrer. On trouvera aussi beaucoup d'édifices composés de plusieurs ordres, comme de ionique et de corinthien, dorique et corinthien, toscan et dorique, selon que l'artiste le jugea convenable pour approprier les édifices à leur destination, et surtout dans les temples. »

Le texte se termine ici, sans que la page soit remplie, mais la fin du Rapport se trouve seulement dans le manuscrit appartenant au marquis Maffei; cette fin est ainsi conçue :

« Si je puis avoir d'ailleurs un bonheur égal à celui que j'ai de servir Votre Sainteté, le premier et le plus haut prince de la Chrétienté, je pourrai me nommer le plus heureux de vos dévoués serviteurs. Je proclamerai toujours avec gratitude que la cause de mon bonheur fut Votre Sainteté, dont, avec la plus profonde humilité, je baise les pieds. »

A ces deux projets de lettre manquent les dessins et la description qui devait suivre. Et comme Andréas Fulvius n'a joint à l'édition de 1527 de son ouvrage aucun plan de l'ancienne Rome, ni aucun dessin d'édifices antiques[1], comme, parmi les

[1] Il y aurait encore à rechercher si quelques-unes des gravures sur bois,

dessins d'architecture de Raphaël appartenant à lord Leicester[1], il ne s'en trouve pas non plus qui représentent des monuments romains, il reste seulement la chance de retrouver un jour ceux que possédait le baron de Stosch à Florence[2].

Cependant il paraît que plusieurs dessins d'architecture de Raphaël nous ont été conservés par des estampes éparses. Nous citerons le Temple de la Fortune, gravé par Nicolas Beatrizet en 1550, et la façade avec les cariatides de la Villa Mattei, gravée par Marc-Antoine[3].

Raphaël ne restreignit pas ses recherches seulement à Rome et aux environs; son zèle ardent, sa passion pour l'art antique, l'engagèrent à envoyer des dessinateurs dans toutes les contrées de l'Italie et jusqu'en Grèce[4], afin de récolter une série d'études d'après les vieux monuments et d'augmenter ainsi ses connaissances. Une estampe du soubassement de la Colonne de Théodose à Constantinople, gravée par un artiste de l'époque, porte cette remarque, que le dessin original avait été envoyé à Raphaël d'Urbin. Nous citerons encore, comme dérivant de son école, le précieux bas-relief avec les Amours, qui était autrefois à San Vitale à Ravenne, et que Marco Ravegiano a gravé en 1519[5].

Comme études d'après l'antique par le maître lui-même, on

qui se trouvent dans l'édition de Venise, 1588, des *Antichità di Roma*, d'Andrea Fulvio, et qui représentent des édifices antiques de Rome, auraient été faites d'après les dessins de Raphaël.

[1] Voyez notre Catalogue des Dessins de Raphaël.

[2] Notices de Winkelman, sur l'architecture des Anciens, p. 375 : « J'ai devant les yeux des dessins du grand Raphaël, d'après le Temple de Cori, très-consciencieusement mesuré... car il avait moins souffert alors qu'aujourd'hui... » Et p. 150 : « Ces dessins se trouvaient, ainsi que d'autres encore d'après des édifices antiques, dans le musée du célèbre M. de Stosch, et formaient un volume d'environ vingt et quelques feuilles. » — Nous n'avons rien pu apprendre sur le sort de ces dessins.

[3] Bartsch, t. XV, p. 268, n° 99, et t. XIV, n° 538.

[4] C'est Vasari qui donne ce renseignement.

[5] Bartsch, t. XV, p. 57, n° 4, et t. XIV, n° 242.

pourrait noter, au milieu de toutes celles qui lui sont attribuées, le beau dessin d'un Empereur romain en armure, chez le duc de Devonshire, et le torse d'une Vénus, à Oxford.

On croit également de Raphaël les dessins de plusieurs sculptures antiques gravées par Marc-Antoine et ses élèves, entre autres la statue de l'Ariane et le bas-relief avec les deux Faunes portant un enfant dans un panier[1].

Le génie universel du grand peintre d'Urbin, qui s'étendait sur toutes les catégories de l'intelligence humaine, le conduisit aussi vers les études historiques. L'histoire l'intéressait tellement, qu'il songea à produire quelque chose lui-même dans cette science pour laquelle sa position lui offrait des moyens exceptionnels. Il a laissé un écrit sur l'art, avec des notes historiques qui furent très-utiles à Vasari[2] pour ses Biographies des artistes. Quel malheur que cet écrit soit perdu, et qu'on n'ait même aucun espoir de le retrouver; car on ne possède aucun autre renseignement qui puisse guider des recherches, et toutes celles qu'on a faites jusqu'ici sont restées infructueuses.

Raphaël, nous l'avons vu, avait cultivé à cette époque toutes les branches de l'art, avec l'enthousiasme du génie et la persévérance d'un grand caractère. Son nom était entouré de gloire. Les souverains l'honoraient; tous les grands personnages avaient ambitionné son amitié; autour de lui s'était groupée toute une génération d'artistes éminents, qui vivaient de son souffle et qui le chérissaient comme un père. Avec quelle indéfinissable émotion on se rappelle le jeune orphelin d'Urbino, quittant les lieux heureux où s'était écoulée son enfance, sou-

[1] Bartsch, t. XIV, nos 199 et 230.

[2] Vasari, vol. IX, p. 129 : « Nel che fare mi sono stati, come altrove si è detto, di non piccolo ajuto gli scritti di Lorenzo Ghiberti, di Domenico Ghirlandaj et di Raffaello da Urbino. » Vasari fait sans doute allusion à un passage antérieur où il a parlé de ces écrits, mais qui ne peut s'appliquer qu'à Ghiberti et à Ghirlandajo. L'écrit de Raphaël n'est cité nulle part. Le plus probable est qu'il a appartenu à Jules Romain.

tenu seulement par cette force mystérieuse que donnent le génie et la vertu ! Nous l'avons suivi pas à pas dans son immense et rapide carrière ; mais, hélas ! la mort va bientôt briser tout à coup cette jeune et précieuse existence, et déjà nous allons accompagner Raphaël à ses derniers travaux, que sa main n'achèvera même pas !

Il avait reçu l'importante commande des peintures de la grande salle qui conduit aux appartements du pape au Vatican. Il y voulait symboliser la domination de l'Église par les événements les plus mémorables de la vie de Constantin. Pensant obtenir plus de puissance et de ton avec la peinture à l'huile, il décida d'en faire, cette fois, un essai sur le mur. Il fit donc préparer un mur à cette intention, après avoir dessiné quelques esquisses et terminé le carton de la Bataille de Constantin.

Jules Romain et Francesco Penni[1], pour expérimenter la peinture à l'huile au lieu de la fresque, exécutèrent alors deux figures allégoriques de la Justice et de la Douceur ; mais, comme l'ouvrage ne fut pas continué sous la direction du maître et qu'il fut repris seulement par ses élèves à l'époque de Clément VII, nous en renvoyons la description au chapitre suivant.

Retournons donc vers le tableau d'autel déjà cité, la Transfiguration du Christ, dernier ouvrage du maître.

Raphaël conçut son sujet en deux parties distinctes. Dans la partie supérieure, le Christ vient de s'élever du Thabor, et il apparaît à ses apôtres, au centre d'une lumière éblouissante et surnaturelle dont il est lui-même le foyer. Ses yeux et ses bras sont élevés vers le ciel. A ses côtés planent fixement comme lui les apparitions de Moïse et d'Élie. Sur la montagne même, les apôtres Pierre, Jean et Jacques sont prosternés par terre, leurs yeux ne pouvant supporter l'éclat de la lumière céleste ; et c'est à ce moment qu'ils entendent la voix mystérieuse qui

[1] Vasari, dans la Vie de Jules Romain, vol. VI, p. 202.

leur dit : « Celui-ci est mon fils bien-aimé : écoutez-le! »

Mais si, de cette hauteur, on abaisse ses regards vers la partie inférieure du tableau, on est frappé du plus émouvant contraste entre l'apparition céleste, si majestueusement grande, et la nature humaine et démoniaque dans son état le plus désordonné ; car le motif principal de cette partie de la composition est un père qui vient d'amener son fils possédé du démon, et qui vainement demande secours aux apôtres. Cette souffrance physique et morale, cette misère et cette faiblesse de la nature humaine sur la terre, navrent le cœur ; mais ce sentiment, que le maître a voulu produire comme contraste du céleste au terrestre, trouve sa consolation et son véritable sens chrétien dans les différents gestes des apôtres, dirigés vers le Christ, sauveur des hommes. Ces gestes, si vifs et si animés par la foi, relient ainsi les deux scènes de la composition et en forment une seule, d'une richesse et d'une profondeur divinement combinées.

Il pourrait sembler superflu de vouloir parler des sublimes qualités de cette peinture si universellement connue, et que beaucoup d'écrivains appellent le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre. Nous adhérons complétement à tous les éloges qu'on a faits de sa perfection, et nous pourrions ici terminer nous-même nos louanges, si la Transfiguration accusait absolument les mêmes tendances que les autres productions du maître. Mais il n'en est point ainsi : ce dernier éclair d'un génie sans pareil rayonne d'une certaine aspiration toute nouvelle et qui mérite d'être étudiée. Cet examen entraverait peut-être notre récit historique ; c'est pourquoi, avec tout le soin qu'exige un si noble sujet, nous y reviendrons dans notre jugement séparé et plus appprofondi sur l'art de Raphaël [1].

Cependant, avant de quitter pour cette fois cette incomparable création, remarquons encore une étrange et presque mira-

[1] Voyez plus loin, au dernier chapitre de l'histoire de Raphaël.

culeuse coïncidence : le dernier tableau que Raphaël ait fait de l'histoire du Christ est précisément la Transfiguration divine, de même que le dernier tableau de Madone, qui termine la longue suite de ses représentations de la mère de Dieu, est la Madone de Saint-Sixte, où la Vierge semble transfigurée par la lumière céleste qui l'enveloppe. On peut dire aussi que ces deux chefs-d'œuvre sont ceux qui ont excité la plus constante admiration et la plus pieuse vénération, depuis trois siècles, dans toute la chrétienté.

Raphaël n'avait pas encore achevé le tableau de la Transfiguration, lorsqu'il sentit tout à coup approcher sa dernière heure, au moment de sa plus grande activité, et presque encore dans la fleur de la jeunesse. Une fièvre violente et maligne l'avait saisi pendant ses recherches au milieu des ruines de Rome, et sa délicate organisation, surexcitée par les efforts incessants de son génie, allait succomber à la première atteinte de la maladie [1].

Néanmoins il put encore régulariser ses dernières dispositions terrestres. Margherita, la jeune fille qu'il avait toujours aimée, fut dotée richement. Les parents d'Urbin reçurent mille ducats d'or; mais la fortune de son père Giovanni passa à la confrérie de Santa Maria della Misericordia [2]. Au cardinal Bibiena, qui n'avait pas de maison à Rome et dont il connaissait la fâcheuse position financière [3] et les difficiles relations

[1] Pour les différentes versions sur la cause de la mort de Raphaël, voyez l'Appendice, XIV.

[2] Conformément à la volonté que Giovanni avait exprimée avant de mourir. Voyez l'Appendice, I, article Raphaël.

[3] Dans une lettre à François I[er], roi de France, Léon X avait écrit de Bibiena : « Cardinalis ipse, propterea quod est alti profusique animi, multum æris alieni contraxit. » — Voyez Bembus : *Litteræ Leon X nomine scriptæ*, lib. VIII, lit. XXVI. — Et en 1524, quatre ans après la mort de Raphaël, Angelo Divizio écrivait à Giov. Battista Divizio, que le cardinal Bibiena avait toujours éprouvé ce que c'était que de vivre endetté. — Voyez *Lettere di-*

avec le pape, il légua, par une noble délicatesse, sa belle maison près du Vatican. A ses élèves Giulio Pippi, dit le Romain, et Gio. Francesco Penni, il laissa tout ce qu'il possédait en objets d'art. Il les chargea en même temps de terminer, d'accord avec les personnes qui les avaient commandées, toutes les œuvres en voie d'exécution.

Il avait déjà choisi autrefois son tombeau dans le Panthéon, et y avait fait restaurer pour cela un des tabernacles. On construisit sous la niche, d'après son indication, un caveau sépulcral, et l'autel fut placé au devant. C'est une disposition architecturale qu'il introduisit le premier au Panthéon, comme le montre un dessin de l'intérieur de cet édifice, par San Gallo [1]; car, dans ce dessin, on voit encore les piédestaux des figures des dieux placés autrefois dans les niches. Raphaël ordonna, de plus, qu'on décorât l'autel d'une statue de la Vierge, en marbre, dont il confia l'exécution à Lorenzetto. Il consacra une somme de mille écus d'or à l'achat d'une maison dont le revenu servirait à l'entretien de la chapelle et au traitement du chapelain, chargé de dire, tous les ans, quelques messes pour le repos de son âme.

Pour ses exécuteurs testamentaires, il nomma (mais de vive voix seulement, à ce qu'il paraît) le président de la Chancellerie, Baldassare Turini de Pescia, et le chambellan du pape, Gio. Battista Branconio d'Aquila, tous deux de ses plus anciens amis.

Après qu'il eut réglé de la sorte ses affaires ici-bas, il reçut en vrai croyant les sacrements de l'Église et se recommanda à la miséricorde de Dieu.

verse, libro IV, p. 50. — L'Arioste aussi, dans sa septième satire, v. 35, dit que Bibiena aurait mieux fait de rester en France comme légat, puisque, de retour en Italie, il est mort presque aussitôt et non sans qu'on ait supposé qu'il avait été empoisonné. — Voyez aussi Visconti : *Istoria del ritrovamento delle spoglie mortali di Raffaello Sanzio*, etc. Roma, 1833, p. 81.

[1] Ce dessin est conservé à la bibliothèque Barberini.

L'inquiétude était générale sur la dangereuse marche que la maladie de Raphaël avait prise si rapidement. Non-seulement ses élèves et ses proches amis s'affligeaient du malheur qui les menaçait, mais toute la population romaine redoutait de perdre ce jeune maître qui avait tant fait pour l'illustration de la capitale du monde chrétien.

Personne encore n'avait songé que cette carrière, dont le terme semblait éloigné, pût être si subitement interrompue.

Le pape, qui aimait d'amitié Raphaël et qui trouvait toujours en lui de nouvelles inspirations pour ses projets grandioses, éprouva cruellement aussi l'anxiété universelle. Il envoya souvent vers lui pendant les quatorze jours que dura la maladie, et fit tout son possible pour le rassurer et l'encourager.

Mais quel fut son effroi lorsque tout à coup l'appartement qu'il occupait, et qui avait été bâti par Raphaël, s'affaissa [1]!

Il fut forcé de s'éloigner au plus vite, et son effroi redoubla lorsqu'il apprit, presque aussitôt, que le grand maître venait de rendre le dernier soupir.

Raphaël mourut âgé de trente-sept ans, au jour anniversaire de sa naissance, le 6 avril 1520, qui était un Vendredi Saint.

La douleur que causa sa mort est inexprimable. Il fut exposé dans sa maison, sur un catafalque entouré de cierges brûlant, afin que tous ceux qui avaient connu ce divin jeune homme pussent encore, une dernière fois, contempler ses traits chéris et lui prodiguer leurs derniers témoignages d'affection.

[1] Paris de Grassis, maître des cérémonies du pape Léon X, rapporte ce qui suit, dans son Journal, MS à la bibl. Barberini, n° 1100, à la p. 348 : « Die Jovis Sancta anni 1520 : Papa descendit ad Logiam per scalas aularum Papæ Innocentii suprà porticum Sancti Petri, et pervenit pedester usquè ad portam logiarum, ubi legitur processus, et hæc via nunc facta est, quià alia via est interrupta propter fabricas novas... mandatum demùm factum fuit in aulis superioribus Papæ Innocentii, ubi nunc Papa inhabitat propter ruinam prædictam. » — Voyez aussi plus loin la lettre à Antonio di Marsilio, à Venise.

Derrière le catafalque était dressé le tableau — inachevé — de la Transfiguration.

Cette dernière œuvre produite par son génie exprimait mieux que toutes les paroles humaines la grandeur de la perte que venaient d'éprouver l'art et l'Italie.

Une foule immense accompagna ses restes, de la place Saint-Pierre au Panthéon. Tous les cœurs étaient en deuil.

Le corps fut déposé sous la voûte sépulcrale derrière l'autel, près de la place où se trouve l'inscription à la mémoire de Maria da Bibiena, sa fiancée.

A l'un des côtés du tombeau[1], on incrusta l'inscription latine que Pietro Bembo avait consacrée à Raphaël :

D. O. M.
RAPHAELI. SANCTIO. IOANN. F. VRBINATI
PICTORI. EMINENTISS. VETERVMQ. AEMVLO
CVIVS. SPIRANTES. PROPE. IMAGINES. SI
CONTEMPLERE NATVRAE. ATQVE. ARTIS. FOEDVS
FACILE. INSPEXERIS
IVLII II. ET LEONIS. X. PONT. MAXX. PICTVRAE
ET. ARCHITECT. OPERIBVS. GLORIAM. AVXIT
VIX. ANNOS XXXVII. INTEGER. INTEGROS
QVO. DIE. NATVS. EST. EO. ESSE. DESIIT
VIII. ID. APRILIS. MDXX.
ILLE HIC EST RAPHAEL TIMVIT QVO SOSPITE VINCI
RERVM MAGNA PARENS ET MORIENTE MORI.

De la lettre qu'un noble vénitien, Marc Antonio Michiel de Ser Vettor, adressa, peu de jours après la mort de Raphaël, à

[1] Pour les autres renseignements sur le tombeau de Raphaël et sur l'ouverture de ce tombeau en 1833, voyez l'Appendice, XIV.

Antonio di Marsilio, à Venise[1], nous extrayons un récit des derniers moments du grand artiste et du deuil qui suivit sa mort :

« La nuit du Vendredi-Saint au samedi, à trois heures[2], mourut le noble et excellent peintre Raphaël d'Urbin. Sa mort causa une douleur universelle, et surtout chez les savants, pour lesquels plus que pour d'autres, quoique aussi pour les peintres et les architectes, il avait dessiné dans un livre,— comme Ptolemée dessina la configuration du monde, — les antiques édifices de Rome, avec les proportions, formes et ornements ; et si fidèlement, que celui qui a vu ces dessins pourrait en quelque sorte soutenir qu'il a vu l'ancienne Rome. Il avait déjà terminé la première zone (région). Il ne représenta pas seulement le plan et la place des constructions qu'il avait tracés avec grande peine et grand art, d'après les ruines, mais aussi les façades avec toutes leurs ornementations ; et quand il n'y avait plus de débris pour le guider, il retraçait ses dessins d'après les données de Vitruve, d'après les règles de l'architecture et les descriptions des anciens écrivains.

« Mais la mort a interrompu cette belle et glorieuse entreprise ; elle a enlevé le jeune homme de trente-quatre ans (il faudrait trente-sept ans), le jour anniversaire de sa naissance. Le pape lui-même en a ressenti une douleur immense ; il avait envoyé au moins six fois, pendant les quinze jours de la maladie, chercher des nouvelles. Vous pouvez donc juger de ce que

[1] Cette lettre a été imprimée pour la première fois dans la *Notizia d'opere di disegno*, da un Anonimo, etc., de D. Jacopo Morelli. Bassano, 1800, p. 210, note 128.

[2] Entre 9 et 10 heures, selon notre calcul chronométrique. — Angelo Germanello écrivit aussi de Rome, sous la date du 11 avril 1520, à Federigo Gonzaga, marquis de Mantova : « La notte del venerdì santo venendo il sabbato, morette Raffael da Urbino, excellentissimo pittore, et veramente è stata gran iactura per essere homo raro in lo suo exercito. » — Voyez Gaye : *Carteggio*, etc., vol. II, p. 151, N. XCVI.

firent les autres. Et comme, précisément le même jour, le palais du pape fut menacé d'écroulement, à ce point que Sa Sainteté se vit forcée d'habiter les chambres de monsignore Cibo, il s'est trouvé bien des gens qui disent que ce n'est pas le poids des loges superposées qui fut cause de cet accident, mais que c'est un miracle, pour annoncer la mort de celui qui avait tant travaillé à l'embellissement de ce palais.

« Et en vérité un maître incomparable n'est plus ! Les plaintes sur sa mort ne devraient pas être exprimées seulement par des paroles légères et fugitives, mais par des poésies sérieuses et immortelles. Aussi, les poëtes, si je ne me trompe, en préparent-ils un grand nombre.

« On dit qu'il laisse une fortune de seize mille ducats[1], dont cinq mille en argent comptant, qui, en grande partie, doit être distribué à ses amis et serviteurs. Au cardinal de Santa Maria in Portico, il a légué sa maison, qui appartenait autrefois au Bramante, et qu'il a payée trois mille ducats[2].

« Il a été enterré dans la Rotonde, où on l'a porté avec grands honneurs. Sans aucun doute, son âme est partie pour contempler les édifices du ciel, qui ne sont point sujets à la

[1] Le ducat d'or d'Italie ou sequin valait environ 40 sous de la monnaie de France, au commencement du règne de François Ier, c'est-à-dire 20 francs au cours actuel et représentant une valeur triple, c'est-à-dire plus de 60 francs, si l'on a égard à la différence de la valeur relative des monnaies. Raphaël possédait donc une fortune de 300,000 francs, qui équivaudraient aujourd'hui à près d'un million. (*Note de l'éditeur.*)

[2] Selon Vasari, le Bramante aurait bâti cette maison pour Raphaël, et, comme nous avons cherché à le prouver, d'après les plans de Raphaël. — Quoique le cardinal da Bibiena eût hérité de la maison de Raphaël, il ne l'habita point cependant ; car il mourut bientôt après, le 9 novembre 1520, demeurant encore au Vatican. — Grassi, parlant de la mort de Bibiena, dit qu'il est mort au Vatican, « n'ayant pas de maison à lui ; » mais ceci est une erreur, contredite par Visconti, et bien démontrée, puisque la maison de Raphaël prit le nom de *Casa Bibiena*. C'est même ce qui a fait que beaucoup d'écrivains mal informés ont prétendu que Raphaël était mort dans la maison de Bibiena.

destruction. Sur cette terre vivront longtemps son nom et sa mémoire dans ses œuvres et dans le souvenir de tous les honnêtes gens.

« Bien moins importante, selon moi, quoiqu'il en puisse paraître autrement à la multitude, est la perte que le monde éprouve par la mort du seigneur Agostino Chigi, survenue la nuit dernière. Je vous parlerai peu de lui, puisqu'on ne sait pas encore pour qui il a testé. J'apprends seulement qu'il a légué au monde huit cent mille ducats, en argent comptant, lettres de changes, prêts sur gage, propriétés, sommes déposées à intérêt dans les maisons de banque, prébendes, argenterie et joyaux.

« On dit que Michel-Ange est malade à Florence. Dites, à ce propos, à notre Catena[1], qu'il se tienne sur ses gardes, puisque les grands peintres sont menacés.

« Que Dieu soit avec vous.

« A Rome, le 11 avril 1520. »

Beaucoup de poésies, qui se sont conservées jusqu'à nos jours, témoignent assez des regrets profonds que causa la mort de Raphaël. On trouvera ces pièces de vers, avec d'autres en l'honneur de Raphaël, à l'Appendice, XII. Ici, nous terminerons notre récit par les quelques mots si tristes que le comte Castiglione adressa à sa mère, Maria Aloisa Gonzaga da Castiglione[2] :

« Je suis en bonne santé, mais il me semble que je ne suis pas dans Rome, puisque mon pauvre cher Raphaël n'y est plus. Que son âme bénie soit au sein de Dieu ! »

[1] Excellent peintre de portraits, dont les ouvrages sont souvent confondus avec ceux du Giorgione.

[2] *Lettere del Conte Baldassare Castiglione* (Padova, 1769, t. II, p. 74) : « Io son sano, ma non mi pare essere a Roma, perchè non vi è più il mio poveretto Rafaello. Che Dio abbia quell' anima benedetta. »

V

SALLE DE CONSTANTIN

ET

AUTRES OUVRAGES POSTHUMES

DE RAPHAEL.

Avant de passer à l'examen des hautes qualités qui ont distingué Raphaël, nous devons encore signaler plusieurs ouvrages qui, commencés par lui, ne furent terminés qu'après sa mort, par ses élèves Jules Romain et Gio. Francesco Penni.

Nous rappellerons d'abord les sujets tirés de la vie de Constantin, dans la grande salle qui porte le nom de cet empereur.

Après avoir représenté dans la première chambre du Vatican les différentes directions de l'esprit humain ; dans la seconde chambre, le secours immédiat que Dieu accorda au peuple de l'Ancien Testament et de l'Église nouvelle ; dans la troisième, la protection divine, par l'intermédiaire des chefs de la chrétienté catholique, — Raphaël voulut symboliser ici, par des épisodes de la vie du premier empereur chrétien, l'établissement de la domination temporelle de l'Église.

Il destina donc les quatre grands pans de la muraille à autant de grandes peintures. Il avait fait un dessin achevé pour la Vision de la Croix, qu'eut l'empereur Constantin ; et il avait exécuté lui-même le carton pour la Bataille contre Maxence. Mais, pour tout le reste, il esquissa seulement l'ordonnance générale, outre les deux figures allégoriques, déjà mentionnées. Les grandes fresques du Baptême de Constantin et de sa Donation de la ville de Rome au pape ont été composées et exécutées par Jules Romain et Francesco Penni. Le plafond ne fut même commencé que beaucoup plus tard, par Tomaso Lauretti, de Palerme, sous Grégoire XIII, et terminé en 1585, sous Sixte-Quint.

Lorsque Jules Romain et le Penni se mirent à l'œuvre, ils jugèrent à propos d'abandonner le projet de l'exécution à l'huile, ayant expérimenté que ce genre de peinture n'avait pas les qualités lumineuses de la fresque, et qu'il pousse facilement au noir. Ils firent donc abattre l'apprêt pour l'huile, et laissèrent seulement les deux figures allégoriques déjà terminées. Pour la fresque, Jules s'adjoignit deux de ses élèves, Giovanni da Lione et Rafael del Colle.

Suivant l'ordre chronologique, nous nous arrêterons d'abord à la Vision de Constantin.

Pendant une allocution à ses soldats, l'Empereur vit tout à coup dans le ciel une croix lumineuse, avec ces mots flamboyants : « *In hoc signo vinces.* »

Le sujet est rendu avec un parfait sentiment du style antique. On comprend tout de suite que le christianisme va entrer dans une phase nouvelle. Autour de la tribune sur laquelle est l'Empereur, on voit ses capitaines (*draconarii*[1]) et ses soldats, pleins d'enthousiasme, acclamant ses paroles. Dans le lointain, le pont

[1] Ce sont, à proprement dire, les porte-enseignes de l'armée romaine, parce que les étendards étaient ornés d'une figure de dragon. Voy. Veget., *de re milit.*, lib. II, c. 7, et *Ammian. Marcell.*, lib. XX, c. 9. (*Note de l'édit.*)

d'Aelius et quelques autres monuments de Rome, qui n'existent plus.

La pratique de cette fresque montre aussitôt qu'elle provient de Jules Romain. C'est à lui qu'on doit attribuer l'invention des deux jeunes pages, en costume du Moyen-âge, placés près de la tribune impériale ; car ils ne se trouvent pas sur l'esquisse originale de Raphaël, que possède actuellement le duc de Devonshire. Le nain si laid, du premier plan, n'est point non plus sur l'esquisse ; Raphaël avait mis là des soldats qui accourent, et la composition était ainsi plus remplie et plus riche ; les groupes étaient mieux liés.

La seconde des grandes peintures est la Bataille de Constantin contre Maxence, le chef-d'œuvre des tableaux de bataille.

Le moment choisi est celui où la victoire se décide. Les vaincus sont refoulés vers le Tibre, et l'Empereur s'avance, monté sur un cheval magnifique qui s'élance majestueusement par-dessus les ennemis renversés. Il est suivi de porteurs d'étendards sur lesquels brille la croix triomphante, et de cavaliers sonnant de la trompette. Autour de lui s'agite encore la mêlée des combattants ; mais deux anges, apparus dans les airs, témoignent de l'assistance divine et donnent l'assurance d'une prompte victoire.

Déjà se précipitent vers l'Empereur deux de ses guerriers qui lui présentent les têtes tranchées de deux chefs ennemis ; un troisième cavalier lui indique du geste Maxence cherchant à fuir à travers les flots. Sur ce signe, Constantin dirige son javelot contre Maxence, dont la tournure et la physionomie expriment le désespoir entre ces deux périls inévitables. La défaite de son parti est visible aussi ; et ses soldats, poursuivis au milieu du carnage, se sauvent sur le pont Milvius ou dans des barques. Mais ces fuyards, exposés encore aux flèches des soldats de Constantin, sont même obligés de lutter contre leurs propres compagnons qui, essayant aussi de traverser le fleuve à la nage, se cramponnent aux canots déjà surchargés.

Comment décrire tous les épisodes saisissants, quoique secondaires, qui remplissent cette horrible mêlée? Ici, un soldat de Maxence, son cheval renversé sous lui, se défend encore avec un acharnement furieux contre un soldat de Constantin qui va le poignarder; là, deux guerriers, couverts de blessures et de sang, essayent de se soutenir l'un l'autre, mais ils tombent, épuisés, au bord du fleuve. Plus loin, un chef vieilli sur les champs de bataille, où sans doute il a participé souvent aux victoires des armées romaines, va être immolé par un Romain même. Ailleurs, image terrible de ce que la guerre civile a de plus cruel! un vieux soldat, dans un groupe d'une beauté incomparable, ramasse, parmi les cadavres du parti opposé, un jeune homme... qu'il reconnaît pour son propre fils! Quels cliquetis d'armes, quels cris, quel carnage! que de scènes émouvantes ou terribles! Tout s'agite, tout combat; les vainqueurs avec la joie du triomphe, les vaincus avec désespoir.

Mais au milieu de cette confusion ressort toujours l'idée principale, le triomphe du christianisme. Et quelle merveilleuse beauté dans l'ordonnance, dans les lignes générales, dans les formes, dans chaque détail! C'est là le secret du génie, de cacher tout ce qui repousse et de faire briller tout ce qui attache, sans jamais inspirer le dégoût.

La troisième grande fresque représente Constantin recevant le baptême des mains du pape Sylvestre, dans le baptistère de Saint-Jean de Latran.

L'Empereur est agenouillé sur les gradins de la vasque baptismale, et le pape (sous les traits de Clément VII) accomplit le sacrement. Ils sont entourés de diacres, d'enfants de chœur et de porteurs de croix.

Le jeune homme couronné et richement vêtu est le fils de Constantin, Crispus, qui, selon la tradition, reçut le baptême en même temps que son père. Vis-à-vis de lui est le portrait de Niccolò Vespucci, chevalier de Rhodes, qui jouis-

sait auprès de Clément VII d'une considération particulière.

Le carton et la peinture de cette fresque semblent être du Penni[1].

Dans le quatrième tableau, Constantin donne au pape la souveraineté de Rome.

Le pape saint Sylvestre est assis sur le trône pontifical, dans la vieille basilique de Saint-Pierre ; l'Empereur, agenouillé, lui présente une petite figure en or de la Ville de Rome. La suite de l'Empereur, le haut clergé et les gardes suisses sont groupés auprès d'eux. La foule se presse avec curiosité entre les colonnes.

Vasari dit que parmi les spectateurs se trouvent les portraits du comte Castiglione, de Jules Romain, de Pontano et de Marullo. Mais on ne saurait plus aujourd'hui les désigner avec certitude.

Plusieurs beaux groupes de femmes et d'enfants occupent le premier plan ; le groupe de l'enfant jouant avec un chien est, quoique gracieux, assez peu convenable dans une pareille solennité.

Le carton de cette fresque est de Jules Romain, mais l'exécution doit en être attribuée à Rafael del Colle, car la chaleur du coloris et la facilité de la manière rappellent tout à fait d'autres fresques de cet artiste, dans l'ancien duché d'Urbin.

De chaque côté de ces grandes peintures sont représentés des pontifes romains, assis dans des niches, entourés de figures allégoriques, de génies et autres motifs de décoration. Les papes sont au nombre de huit, en partant de saint Pierre ; les figures allégoriques, au nombre de quatorze. Treize petits tableaux en camaïeu ornent les socles et sont séparés par des cariatides portant les devises des Médicis.

Clément VII fit encore terminer par Jules Romain sa villa sur

[1] Scanelli l'a déjà attribuée aussi à Francesco Penni.

le monte Mario (aujourd'hui la villa Madama), commencée par Raphaël; mais, comme Raphaël n'y est que pour la grande disposition générale [1], et que l'exécution, tant architectonique que décorative, appartient à ses élèves, nous nous restreindrons à cette simple indication.

Raphaël ne donna également que quelques esquisses pour la seconde suite des tapisseries, représentant des sujets tirés de la vie du Christ, depuis le Massacre des Innocents jusqu'à la Descente du Saint-Esprit. On se souvient qu'en reconnaissance de la canonisation de saint François de Paule (1519), François Ier avait offert de faire exécuter ces tapisseries pour l'église Saint-Pierre et qu'il en avait demandé les cartons à Raphaël. Mais celui-ci mourut presque aussitôt, et ne laissa que le dessin, si connu, du Massacre des Innocents. Toutes les autres compositions sont de ses élèves, de Jules Romain la plupart, et en général de peu d'importance.

Nous revenons au Couronnement de la Vierge, commandé en 1505 pour le couvent de Monte Luce. En signant le nouveau contrat de 1516 dont nous avons déjà parlé [2], quoique le prix eût été fixé d'abord à cent vingt ducats, Raphaël n'en voulut accepter que cent. Il se mit donc à l'œuvre après ce long retard, mais il fut interrompu une seconde fois par le voyage de Florence. Plus tard, des travaux trop nombreux l'empêchèrent de continuer ce tableau, et la mort le surprit sans qu'il eût pu accomplir son double engagement. L'ébauche de la peinture dut néanmoins exister, puisque, d'après une nouvelle convention, Jules Romain et le Penni furent chargés de l'achever. Ils

[1] Cela ressort du témoignage de Vasari, et aussi d'une lettre de Castiglione, du 13 août 1522, au duc d'Urbin, dans laquelle il est question d'une lettre de Raphaël, où il décrit une villa qu'il bâtissait pour le cardinal de Médicis. Voy. Pungileoni, p. 181, et notre Catalogue des ouvrages de Raphaël.

[2] Page 234. Ce document précieux est au Cabinet des Dessins du Louvre.

se partagèrent l'exécution en deux, et sur deux panneaux. Jules Romain fit la partie supérieure, où le Christ couronne la Vierge; Penni, la partie inférieure, avec les apôtres près du tombeau.

La predella, peinte à Pérouse, en suite d'un contrat, par Berto di Giovanni, contient quatre sujets de la vie de la Vierge, datés 1525. Ce fut en cette année-là qu'arriva enfin à Monte Luce le tableau si longtemps attendu; mais l'abbesse, qui l'avait si ardemment désiré, ne fut pas assez heureuse pour le voir; elle était morte le 23 mars 1523[1].

Il n'est pas sans intérêt d'examiner dans cette peinture le faire de ces trois élèves de Raphaël, et de juger leurs qualités respectives.

La manière de Jules Romain est celle qui se rapproche le plus de l'esprit du maître. On ne doit pas espérer, il est vrai, la même finesse d'expression et de dessin, ni le même sentiment de coloris. Ces qualités cependant sont vivantes dans le Couronnement de la Vierge; la couleur, lumineuse et harmonieuse, acquiert par le rouge brun des ombres une chaleur de ton qui contraste avec la partie inférieure. Et ces ombres n'ont pas poussé au noir, parce que Giulio cette fois ne s'est pas servi de noir de fumée, comme il avait coutume de le faire dans ses préparations.

La pratique du Penni est bien différente. Son dessin est étudié, mais sa couleur est froide. Il n'a ni mouvement, ni suavité; il est gris dans les ombres et dans les demi-teintes des chairs.

Les peintures de la predella sont encore conservées au couvent, dans la sacristie. Berto di Giovanni y paraît un artiste

[1] Dans un des livres des archives du couvent, on lit la note suivante: « 1525, Alli 21 di giugno, fu portata da Roma la Madonna nostra finita di dipingere, come dicemmo esser stata ordinata dalla R. M. Suor Battista fatta fare per l'altare della chiesa di fuori.

« Questa Suor Battista morì ai 23 di marzo 1523 e non vide compita l'opera che ordinò. »

assez médiocre, sans vivacité de conception, sans légèreté de coloris, quoiqu'il ait cherché à se perfectionner d'après la manière de Raphaël.

On ne saurait douter que, sur les nombreuses commandes dont Raphaël avait été chargé, il ne restât encore, après sa mort, bien des tableaux de chevalet en préparation, lesquels auront été achevés plus tard par ses élèves. Aussi rencontre-t-on souvent des tableaux qui frappent soudain par leur apparence raphaélesque, mais qui, examinés plus attentivement, ne répondent point aux mérites du maître.

Parmi tous les genres de travaux artistiques attribués à Raphaël, il en est un, dont nous n'avons pas fait mention jusqu'ici. On a prétendu que Raphaël aurait donné des dessins pour des ouvrages de *majolica*, espèce de faïence peinte, et même qu'il en aurait exécuté des peintures.

De tout cela il n'y a aucune preuve, mais cette conjecture n'en fut pas moins acceptée un peu légèrement par Malvasia, qui s'est avisé de classer Raphaël parmi les *potiers* d'Urbin ! Il n'en a pas fallu davantage pour soulever de longues discussions; mais il en est résulté clairement que ce fut seulement après la mort de Raphaël, qu'on reproduisit sur majolica ses compositions, en copiant les gravures de Marc-Antoine et autres.

Le plus grand nombre de ces faïences sortait de la fabrique de Pesaro[1], établie par Guidubaldo II, lorsqu'il fut arrivé au pouvoir en 1538.

L'opinion que Raphaël d'Urbin a fait des dessins pour des ouvrages de ce genre peut aussi avoir son origine dans la confusion de son nom avec celui de Rafael del Colle ou del Borgo, élève de Jules Romain, et qui dessina beaucoup pour la fabrique de Pesaro. Genga, peintre et sculpteur, la dirigeait. Battista

[1] Voy. à ce sujet : Giambattista Passeri da Pesaro, *della Storia de fossili dell' agro Pesarese.* Bologna, 1775, 4°, discorso sesto. — Storia delle Pitture in majolica, p. 167.

Franco et Girolamo Lanfranco en étaient les autres dessinateurs habituels.

Déjà Francesco Maria Ier avait protégé les fabriques de majolica à Fermigiano et à Castel Durante (aujourd'hui Urbania), et Orazio Fontana d'Urbin s'était acquis alors une très-belle réputation pour cette sorte de peinture.

Nous avons examiné très-scrupuleusement les majolica de beaucoup de collections à Urbin et aux environs, ainsi que dans les musées de ce côté-ci des Alpes, mais, dans aucune des peintures, nous n'avons découvert la moindre trace d'une composition raphaélesque qui ne soit pas connue par quelque ancienne gravure.

Quoique nous ayons déjà cherché souvent à faire sentir les qualités originales de Raphaël et à éclairer le développement de ses facultés extraordinaires, nous croyons devoir rappeler encore les causes et les effets de la haute direction qu'il a imprimée aux arts dans cette grande ère du seizième siècle. L'étude sérieuse de son génie intéresse l'histoire de l'art, où il tient la première place.

Plusieurs conditions sont indispensables à l'esprit humain pour qu'il s'élève dans la plus haute sphère : le génie, d'abord ; puis, il faut naître et vivre en un temps et en un pays où les tendances soient nobles et les goûts distingués. Car, si indépendant que puisse paraître un homme supérieur, il portera toujours, plus ou moins, et quoi qu'il fasse, l'empreinte de son époque et de sa nationalité. Mais aussi, sous ce double rapport, il en sera le plus complet représentant.

C'est pourquoi, avant tout, nous devons chercher à connaître précisément les propensions intellectuelles, artistiques, morales

et religieuses de l'époque où Raphaël se forma, les influences qui ont pu le diriger ou le modifier, et enfin la pensée qui l'anima au temps de sa maturité.

Vers la fin du treizième siècle, Cimabue à Florence, Duccio à Sienne, avaient donné à la peinture une impulsion nouvelle, en animant les types pétrifiés de l'art byzantin.

Ensuite Giotto, Simone di Martino et autres continuèrent dans le même sens, mais avec un instinct plus vif et plus immédiat de la nature. Ils s'en tinrent encore, il est vrai, aux sujets mystiques, et l'ordonnance de leurs tableaux ne s'écartait guère des traditions léguées par les devanciers; mais néanmoins, comme ils étaient souvent obligés de représenter des scènes de la vie monacale qui les entourait, ils durent s'attacher très-attentivement à la réalité.

Il en résulta l'alliance du style sévère des temps antérieurs avec une certaine tendance à comprendre la vitalité des êtres. Par une conséquence naturelle, les scènes de la vie privée fournirent des motifs aux compositions religieuses. La peinture commença donc ainsi à se rapprocher du sens de chaque homme, à entrer dans les mœurs, à prendre un caractère vraiment populaire.

Cette époque fut pleine de séve. Elle fut grandiose, parce qu'elle était simple. La marche de l'art était ascendante.

Le sujet religieux le plus souvent traité était la Vierge avec son divin fils. Cette glorification de la mère de Dieu, type consacré de la grâce spirituelle, touchante image d'une mère avec son enfant, provoqua pour les vertus féminines une vénération inconnue jusqu'alors, et qui a dû contribuer à l'adoucissement des mœurs au Moyen-âge. Ce caractère plus doux est empreint

sur les productions de Giotto, de Simone di Martino et de leur école, et déjà un vrai sentiment de la beauté élevée distingue les madones et les saintes de ce dernier maître.

Une autre tendance notable de cette époque est l'allégorie et le symbolisme. Les poésies du Dante avivèrent encore ce goût qui était déjà traditionnel en Italie et influencèrent profondément les arts. Nous rappellerons seulement les allégories de Giotto sur saint François dans l'église inférieure à Assise, les figures allégoriques dans la chapelle degli Spagnoli de l'église Santa Maria Novella à Florence, et les peintures de la salle della Giustizia à Padoue, toutes œuvres où le symbolisme, selon l'esprit du temps, s'est emparé de la vie humaine sous son aspect intellectuel et moral.

En Lombardie cependant le mouvement prit une autre direction. Jacopo Avanzi de Padoue sut, un des premiers, allier au style de Giotto la recherche de la nature et du coloris; et, plus tard, cette qualité se développant en cette contrée y atteignit la perfection.

Au commencement du quinzième siècle, l'influence du Giotto déclinait. Toutefois son école avait encore à Florence, au quinzième siècle, un dernier représentant, le doux fra Angelico da Fiesole, dont le talent fut un mélange d'idéal, de pureté angélique, de grâce toute céleste.

Mais en même temps s'élevait à Florence un nouvel astre, le Masaccio, tant et si justement admiré. A une conception grandiose il unit l'étude de la nature, de l'expression et de la vie, et un style plus décidé dans la distribution des grandes masses de lumière et d'ombre. Quoique Masaccio soit mort bien jeune, il donna un élan qui entraîna l'école florentine pendant un demi-siècle. Cette tendance réaliste conduisit à la science de l'anatomie et de la perspective, et fournit ainsi à l'art une base solide et des principes sûrs.

A Venise la peinture se développait pareillement sous Giovanni

Bellini, tandis qu'à Padoue, sous le Squarcione, et plus tard sous Mantegna, l'étude de l'antique, jointe à celle de la nature, produisit un nouveau style.

A Bologne aussi, mais un peu plus tard, fleurit l'école de Francesco Francia, distingué par sa naïveté ravissante et par le sentiment de la beauté.

Cette suite d'artistes eut le grand mérite de ne point distraire l'art de sa gravité et de la noblesse de son but. En étudiant avec ardeur et simplicité les manifestations extérieures de la nature, l'expression, l'anatomie, la perspective, ils préparaient les moyens de la perfection à quelque intelligence supérieure et véritablement inspirée pour l'art.

Ce génie fut Léonard de Vinci. Élève de Verocchio, imbu du style sévère des Florentins, son esprit universel, sa pensée grandiose et poétique, tendirent à l'idéal et à la beauté. C'est à ce grand homme que l'art dut son progrès le plus fécond.

Bientôt ses œuvres n'eurent plus rien de primitif, et il toucha rapidement à toutes les perfections. Ses hautes connaissances de la nature organique le rendirent maître de la forme ; sa couleur eut un excellent principe ; il posséda du clair-obscur une entente merveilleuse et inconnue jusqu'alors ; et son talent d'exécution n'a pas été surpassé depuis.

Pietro Vannucci, dit le Pérugin, fut le condisciple de Léonard chez le Verocchio. Il n'égala point la puissance de conception, ni l'ampleur et la science de Léonard ; mais, dans la première moitié de sa carrière, lorsqu'il laissait un libre cours à sa nature ombrienne, lorsqu'il adhérait encore aux traditions léguées par Niccolò Alunno, il produisit des ouvrages pleins d'une brûlante langueur. Aussi fut-il toujours l'artiste de prédilection pour les âmes pieusement chrétiennes.

Dans le voisinage de l'Ombrie, à Borgo di San Sepolcro et à Arezzo, deux maîtres se faisaient remarquer aussi par l'élévation de leur style, quoique en un genre tout différent de celui de

l'école du Pérugin : Pietro della Francesca fut le créateur de ce style tout spécial, et Luca Signorelli en donna le plus admirable exemple dans sa fresque du Jugement dernier, qui décore le dôme d'Orvieto. On peut croire que cette peinture excita Michel-Ange au grandiose de son art.

Tel était sommairement l'état de l'art en Italie, à l'époque où le jeune Raphaël recevait de son père les premiers enseignements du dessin et de la peinture. C'est déjà pour un artiste un bonheur inestimable que de voir, dès le bas âge, des œuvres d'art, que de jouer, tout enfant, avec des crayons et des pinceaux, que de devoir à un père la première initiation. Raphaël eut encore cet autre avantage, non moins précieux, de vivre jusqu'à son adolescence dans une cité où les arts étaient aimés, sous un prince qui les honorait et les protégeait, et dont la cour se distinguait par la noblesse des mœurs et par toutes les vertus.

Sous le rapport du goût intellectuel, l'époque était également favorable.

L'Italie commençait à s'adonner avec passion à l'étude des classiques grecs et romains, qui devait nécessairement conduire à l'étude et à la recherche des œuvres de l'art antique. Le duc Guidubaldo d'Urbin était lui-même un des hommes les plus lettrés de son temps ; il avait autour de lui des poëtes, des écrivains, des savants de toute sorte. Ces tendances littéraires et artistiques se révélant en toutes choses éveillèrent l'esprit du jeune Raphaël.

On ne peut guère former que des conjectures sur le talent que Raphaël a pu acquérir dans l'atelier de son père. Mais, quoi qu'il en soit, les ouvragês de Giovanni Santi montrent que sa manière était propre à bien diriger un jeune peintre. Il rendait la nature naïvement, aspirait à la pureté du dessin et à l'expression ; et surtout il aimait son art avec enthousiasme.

Le choix du Pérugin pour maître fut un autre grand bonheur

du jeune peintre d'Urbin. A cet âge si tendre où Raphaël entra chez Pérugin, un maître tel que Signorelli, ou même Léonard, aurait pu le dominer par trop et l'empêcher de se développer dans sa voie naturelle. Au contraire, la manière douce et simple du Pérugin convenait à ce génie, d'ailleurs d'essence ombrienne. Elle le charma tout de suite et elle exalta ses sentiments au-dessus des tendances matérielles qui s'emparent si facilement d'une jeune organisation.

Aussi s'abandonna-t-il, pendant les premières années, au style pérugineseque ; mais néanmoins sa propre inspiration se trahit déjà ; déjà l'on découvre le germe précieux qui, fécondé par de profondes études, devait fleurir sur les sommets de l'art.

Le Sposalizio, dont la composition, comme on sait, fut empruntée à un tableau du Pérugin[1], est, avec le Couronnement de la Vierge, conservé au Vatican, l'œuvre qui caractérise le mieux peut-être la première manière de Raphaël, qu'on appelle quelquefois, avec raison, sa manière pérugineseque ; car la tendance du style n'est autre que celle du peintre de Pérouse. Mais pourtant, si l'on compare à l'œuvre du maître celle de l'élève, la supériorité, quoique juvénile, du peintre d'Urbin est incontestable.

D'abord son sentiment du beau lui fit déplacer des figures afin d'arriver à une plus complète harmonie des lignes. Puis, les figures y sont plus finement caractérisées ; les têtes ont déjà cette auréole de beauté dont lui seul eut le secret ; le dessin très-élégant est plus ample, le mouvement plus à l'aise ; les draperies sont plus simples, et surtout l'architecture du temple est d'une grâce qui émerveille.

En somme, l'école du Pérugin fut très-utile à Raphaël. Il y étudia la partie technique de la peinture, en aidant son maître à plusieurs travaux ; il y fut engagé dans les hautes directions

[1] Voy. pages 61 et 62.

de l'art, sans néanmoins s'écarter de la vérité, et c'est après s'être ainsi fortifié, qu'il alla à Florence.

Les œuvres de Masaccio et de Léonard furent pour lui une révélation nouvelle.

Masaccio surtout attira toute son attention. Cette manière grandiose, jointe au sentiment d'une nature puissante et simple, l'émut d'autant plus, qu'elle contrastait avec celle du Pérugin.

Les qualités de Masaccio, il les retrouva chez le Vinci, mais plus savantes encore et plus attrayantes. Son admiration lui fit subir, quelque temps, l'influence de Léonard. Mais cependant sa propre individualité et les souvenirs de l'atelier du Pérugin préservèrent de toute imitation servile les tableaux qu'il produisit dans ce style. L'influence de Léonard, quoique évidente, n'exclut nulle part l'originalité du jeune peintre d'Urbin.

La Vierge au Palmier, la Vierge dans la Prairie, les portraits d'Angelo et de Maddalena Doni Strozzi, sont de cette manière transitoire. Au premier aspect, ces peintures, nous l'avons déjà dit, paraissent analogues à celles du Vinci; mais, en les examinant mieux, on y découvre ce même cachet raphaélesque qui se révèle dès l'école du Pérugin.

Dans la Madone du Grand-Duc, ouvrage de la même époque, ou peut-être antérieur, le style florentin est plus librement accusé. Le dessin y a l'ampleur et la puissance habituelles aux maîtres de cette école; mais à ces qualités s'ajoutent les dons propres à Raphaël et une expression calme et douce, précieux héritage de l'école ombrienne. Tout cela réuni fait de la Madone du Grand-Duc une des plus ravissantes créations de Raphaël.

Sous ces influences que nous venons d'indiquer, Raphaël avait embrassé et en quelque sorte étreint ce style sévère et élevé qui l'avait tant frappé. Bientôt il produisit une suite d'œuvres, fruits merveilleux de ses efforts et de sa persévérance. Dans la Mise au Tombeau, un dessin parfait, une profonde connaissance anatomique, la majesté du style, s'allient à une expression tou-

chante et à la grâce. Dans la Belle Jardinière, toutes ces qualités sont déjà sensiblement appropriées au charme et à la candeur de sa propre inspiration.

Enfin, les relations qui s'établirent entre Raphaël et fra Bartolomeo eurent également d'heureux résultats. Raphaël s'assimila le faire large de ce maître, sa grande façon de draper, la ravissante fraîcheur de son coloris. Dans le magnifique tableau d'autel pour la famille Dei toutes ces qualités sont saisies avec une rare habileté.

C'est ainsi que s'était développée la seconde manière de Raphaël, appelée sa manière florentine. Au début, elle s'annonce par un mélange péruginesque avec plus de largeur dans le dessin ; puis, en gardant ce caractère, elle trahit l'influence isolée du style de Léonard ; ensuite, elle se développe graduellement dans la recherche des hautes tendances de l'art, s'émancipe des influences personnelles et ne se ressent plus que de l'individualité de Raphaël, mais enrichie de tous les mérites des grands peintres ses devanciers et ses contemporains. Dans tous les ouvrages qu'il produisit à Florence, c'est toujours, malgré tout, son génie qui domine et qui en anime la conception et l'ensemble.

Il serait peut-être difficile de dire à quelle hauteur eût atteint le talent de Raphaël, si les circonstances ne l'eussent point fait appeler à Rome. Quoique le génie ait ses ressources en lui-même, encore ne saurait-il les déployer sans un milieu qui soit en harmonie avec ses aspirations. Nous avons donc hâte de suivre Raphaël à Rome, où, entouré des plus superbes restes de l'art et de la grandeur païenne, au foyer même de la grandeur chrétienne, et dans le palais du souverain pontife, il va se dégager de toute entrave et prendre son libre essor.

A Rome, de même qu'à Urbin et à Florence, il entra bien vite en rapport avec les personnages les plus distingués, outre qu'il y retrouva plusieurs de ses anciennes connaissances de la cour

du duc Guidubaldo. Cette recherche constante des gens d'un esprit supérieur nous initie à la pensée intime de Raphaël, qui sentait que l'art devait non-seulement charmer les regards, mais s'adresser aussi à l'intelligence et l'émouvoir par une certaine réalisation des plus hauts aspects de la vie.

C'est dans ce sentiment qu'il soumit au pape les sujets des quatre Facultés pour la décoration de la grande salle du Vatican. La Théologie, ordonnée magnifiquement, empreinte partout de l'étude la plus sévère de la nature, ne se distinguerait point encore toutefois de sa direction florentine, quant au style et aux types, n'était la richesse des motifs, et aussi la liberté dans l'arrangement des groupes, premier fruit de l'émulation excitée par l'inspiration du sujet et par la place où il fut exécuté. La fresque du Parnasse montre ses premiers élans vers sa troisième manière, qui fut l'origine de la future école romaine.

Pour bien comprendre ce caractère de la maturité de Raphaël, il faut embrasser l'ensemble de son immense productivité à Rome. Maître des difficultés techniques de l'art, il put dès lors s'abandonner à toute l'objectivité de son esprit. Ce qui l'influença à Rome, ce ne fut plus tel ou tel maître, telle ou telle tendance artistique, mais bien tout ce qu'il avait en lui d'objectif. C'est ainsi qu'il s'empara de la belle nature romaine, de toute la beauté des œuvres de l'Antiquité, de l'essence même des vues intellectuelles, philosophiques, religieuses ou morales de son époque.

Dans l'École d'Athènes on découvre pour la première fois cette assimilation du goût et de la perfection de l'art antique. Mais, tout de suite, et par la vertu de son génie, Raphaël évita cet écueil, de laisser empiéter dans la peinture ce qui doit rester dans le domaine de la statuaire. La vaste composition de l'École d'Athènes n'offre pas une figure qui ait quelque chose de fixe ; tout s'y meut librement, pittoresquement, sans néanmoins aucun sacrifice de la dignité et de l'élévation. Le goût de

l'art antique s'y révèle par la beauté des formes, mais appliquée à l'art de la peinture dans sa sphère déterminée. Nous ne voulons point discuter ici les limites de la peinture et de la sculpture, mais nous rappellerons seulement que, quand le principe de la peinture domine en sculpture, il produit ces œuvres tourmentées, de la moitié du seizième siècle et de tout le dix-septième, et, dans le cas inverse, la peinture plastique de l'école française sous David.

Quant aux ouvrages religieux de l'époque romaine de Raphaël, nous ne chercherons pas à contester l'opinion généralement acceptée, qu'ils n'ont plus ce cachet ascétique des productions antérieures, soit de Pérouse, soit de Florence. Mais, si la réflexion fait cette remarque, on n'y songe plus lorsque les yeux sont frappés par les œuvres mêmes.

Devant la Vierge au Poisson, devant la Vierge à la Chaise, devant la Vierge au Donataire, qui oserait refuser une admiration complète ! On a pourtant été jusqu'à leur reprocher leur beauté, une beauté si ample et si splendide, qu'elle pourrait éveiller dans l'imagination un sentiment analogue au sentiment païen ! Ce reproche est injuste et fort exagéré. La beauté des Vierges de Raphaël résulte d'une merveilleuse perfection de formes, mais de formes chastes malgré leur ampleur. Si l'on évoque en comparaison les Vierges de Cimabue, de Fiesole et même du Pérugin, rappelons-nous le caractère du temps et des lieux où vécurent ces maîtres.

A Rome, à l'époque de Raphaël, les idées grecques, Platon et la philosophie antique remplissaient les esprits, sans pourtant que la foi chrétienne, dans sa véritable essence, en eût reçu la moindre atteinte. Ces vues intellectuelles régnaient surtout parmi les classes élevées, et nous dirions volontiers que la Beauté était la passion du temps sans toutefois en être l'idole.

Cette tendance générale entraîna Raphaël, mais ses créations, même ses peintures mythologiques, n'ont cependant rien de

sensuel, du moins dans l'acception frivole du mot. La comparaison de ses Madones, de n'importe quelle période de sa vie, avec les Vierges des autres écoles de l'Italie, des écoles de Venise, de Parme, de Bologne, montre qu'il n'a jamais voulu s'adresser aux sens; s'il enflamme notre imagination, ce n'est que dans ce qu'elle a de plus pur. D'ailleurs, c'est ce style, dont on prétendrait attaquer la religiosité, qui a produit l'œuvre la plus prodigieuse de l'art chrétien,—et la nommer suffit à toute réplique : la Madone de Saint-Sixte !

Il faut observer aussi que dans ses Sainte Famille Raphaël a toujours fait contraster avec les figures de la Vierge, de l'enfant Jésus et des anges, les autres figures plus terrestres. Celles-ci, où dominent la beauté et la force physiques, expriment ainsi plus vivement la distance du divin au mortel.

Le même ensemble de caractère est également empreint sur les autres créations religieuses de la puissante manière romaine de Raphaël. La puissance, voilà ce qui fut la conquête de sa maturité, et ce qui vint s'ajouter au tendre sentiment de sa manière péruginesque et à la grandeur de style, résultant de ses fortes études à Florence.

On a souvent voulu attribuer à l'influence de Michel-Ange cette transformation de l'art de Raphaël, mais un examen attentif fait bientôt saisir la divergence qui sépare ces deux génies dans leurs caractères essentiels.

L'art de Michel-Ange est grandiose, imposant, terrible; ses conceptions sont gigantesques, ses formes d'une énergie surhumaine; sa science de la nature organique est immense.

L'art de Raphaël, moins hardi, n'a cependant pas moins de grandeur; ses conceptions, moins gigantesques, ont plus de richesse et de fantaisie; ses formes, moins exagérées, ont plus d'éloquence.

Michel-Ange est d'ailleurs très-*uniforme*, c'est-à-dire qu'il applique les mêmes formes partout et toujours, à l'enfance, à la

jeunesse, à l'âge mûr, à la vieillesse, à l'un et à l'autre sexe ; en un mot, « ses formes sont subjectivement pensées. »

Au contraire, Raphaël n'a pas seulement une admirable connaissance de la nature humaine, mais il nous la montre dans sa diversité infinie. En un mot aussi, sa pensée est inspirée par le monde objectif. De plus, il a le charme, la grâce, la délicatesse, une fécondité sans pareille, et l'universalité, qui manque à son rival, dans toutes les branches de la peinture.

Une autre preuve du sentiment religieux de Raphaël, non moins que de sa complète indépendance, ce sont ses œuvres profanes.

Dans les sujets religieux, la tradition tient une place décidée, et Raphaël ne s'en est jamais écarté : il fut la perfection dernière — ou l'idéal — de toutes les hautes tendances de ses précurseurs.

Dans les sujets mythologiques, son génie se métamorphosa ; il toucha au vif l'essence païenne, mais en l'enveloppant de cette poésie que prennent dans l'imagination les faits et les mythes sur lesquels les siècles ont passé; et cette enveloppe même a un cachet tout différent de celui des sujets bibliques ou chrétiens.

A notre avis, c'est peut-être dans ses œuvres mythologiques qu'éclate le plus sa faculté créatrice.

Pour ses œuvres chrétiennes, il se trouvait dans toutes les conditions de foi, d'éducation, de patriotisme. Mais, pour les sujets mythologiques, quoiqu'il fût guidé par le goût classique dominant à Rome, il était cependant peu instruit lui-même, et il allait tout créer.

Le don divin du génie supplée à tout : son intuition et l'objectivité de son esprit lui firent saisir sans tâtonnements la religion, les mœurs, les idées de ces époques fabuleuses; et, s'aidant des chefs-d'œuvre de la statuaire antique, il s'éleva à la hauteur des artistes grecs, comme s'il eût partagé leurs mœurs, leurs idées, leur patriotisme. Cependant, toutes ses composi-

tions profanes, aussi bien les peintures de la Farnesine et de la salle de bain du cardinal Bibiena que l'École d'Athènes, toutes sont empreintes d'une liberté pittoresque, pleine de mouvement et d'action; et c'est d'autant plus prodigieux, que les œuvres antiques à consulter là-dessus, c'est-à-dire les sculptures, n'offraient aucune ressource.

Quant à son indépendance de Michel-Ange, elle est évidente dans tous les sujets profanes. Car Michel-Ange n'a jamais exprimé le contraste si profondément caractérisé entre la civilisation de la chrétienté et le paganisme. Il est bien loin aussi d'atteindre à la finesse d'observation du peintre d'Urbin.

Dans les sujets tirés de l'histoire, Raphaël unit toujours aux qualités fondamentales de l'art une clarté et une précision rares. Jamais le spectateur n'a besoin du secours de la réflexion ou de l'explication pour comprendre le sens du sujet, que ce sujet lui soit connu ou non. Jamais le maître, bien différent en cela des artistes postérieurs et même des artistes sortis de son école, n'a usé de cette étrange liberté de mêler au fait historique des épisodes pittoresques sans rapport au fait principal. Jamais il ne sacrifie au divertissement de l'œil. Tout concourt à la signification générale.

C'est là, en effet, la haute mission du peintre d'histoire. L'imagination peut élever le côté moral ou poétique du sujet, mais jamais au détriment de la vérité et de la clarté.

Dans les sujets de bataille, où cependant l'imagination de l'artiste peut se déployer, Raphaël a les mêmes qualités de conception et d'ordonnance. Dans la Bataille de Constantin, par exemple, l'épisode principal frappe avant tout, et si l'on regarde ensuite les épisodes particuliers, on se convaincra que tous, si libres et si uniquement pittoresques qu'ils puissent sembler d'abord, concourent à l'idée historique de l'ensemble.

C'est à des peintres d'histoire qu'on doit tous les chefs-d'œuvre en fait de portraits, et non pas à des artistes qui se

soient bornés à cette partie de l'art. Et, en effet, les qualités du peintre d'histoire, dans le sens le plus élevé qu'on attache à ce titre, sont nécessaires pour reproduire ce qui caractérise l'aspect et l'esprit d'un personnage; on pourrait même dire, en suivant logiquement cette idée, que nul n'est vraiment peintre d'histoire, s'il ne sait peindre le portrait. Ce contact direct avec la nature dans toutes ses conditions humaines peut seul donner la mesure précise du talent d'un peintre, de sa pénétration intelligente, de son intuition du beau, de son amour du vrai, en un mot, de son sentiment artistique.

Les portraits de Raphaël offrent toutes les traces de son développement. Ceux qu'il peignit à Pérouse ont du charme, de la grâce, de la naïveté; à Florence, de la grandeur, une expression profonde et forte. Ceux de sa manière romaine ne sont pas seulement des chefs-d'œuvre, mais les chefs-d'œuvre du genre. Aucun maître n'a possédé ce goût d'arrangement, cette correction du dessin, cette finesse d'observation, cette vérité, ce soin des détails, ce charme d'exécution. C'est dans les portraits de Raphaël qu'on peut admirer surtout la franchise et la pureté de son coloris. Loin de rechercher, comme d'autres maîtres illustres, l'effet de la couleur dans un parti pris de ton local ou de clair-obscur, il ne rechercha jamais qu'un effet vrai et simple. Qualité précieuse surtout dans le portrait, puisque, au lieu d'un assemblage de tons préconçus, destinés à plaire, bien souvent au préjudice de la vérité, elle reproduit la couleur réelle et caractéristique du personnage même et contribue beaucoup à le représenter.

Voilà ce qui rend admirables les portraits de Raphaël, et ce qui les distingue entre toutes les œuvres les plus célèbres de ce genre si diversement traité. Et si nous attribuons à Raphaël cette place, pour ainsi dire uniquement supérieure dans le portrait, c'est que nous revoyons en imagination le portrait du comte Castiglione, celui du jeune Violoniste, et surtout celui

de Léon X avec les cardinaux Jules de Médicis et Rossi, groupe dont la magnificence est sans pareille.

Avant d'apprécier les qualités techniques de l'art de Raphaël, nous nous occuperons de la composition, qui nous semble une qualité à part.

Et d'abord, à notre avis, seul le mot de *conception* rend ce sentiment intime qui dirige l'artiste dans la création de ses ouvrages, qu'ils soient de pure imagination, ou indiqués par des faits. Sans doute, dans la disposition de leur œuvre, les maîtres semblent suivre un même principe : l'harmonie et la grandeur des lignes, et la prépondérance du côté saisissant du sujet. Mais ils sont entraînés par une inspiration spontanée, sans l'intervention, à ce moment-là, d'une réflexion froide.

Ce n'est pas là ce qu'on entend par le mot *composition.*

La composition exige précisément les conseils de la réflexion, que les écoles académiques ont traduits en règles immuables et consacrées, comme de placer le motif principal au centre, d'imposer à l'ensemble une forme pyramidale, etc., etc., avec les conséquences de ces mêmes principes sur le mouvement du dessin et la disposition des couleurs.

Il y a loin aussi de l'idée qu'on attache à ce mot composition au principe traditionnel pour certains sujets à types consacrés, ou destinés à la décoration architectonique. Ici encore il ne saurait y avoir de règle fixe à suivre, mais on doit acquérir la connaissance historique et artistique des œuvres nationales et typiques. Ces connaissances formeront l'esprit et permettront de créer sans règle tracée d'avance, toute règle immuable étant vide et produisant l'ennui.

La réflexion peut être la motrice première; elle peut enflammer l'imagination et même rester son guide invisible; elle peut concourir immensément à la réalisation d'une œuvre d'art, mais elle ne saurait jamais remplacer l'inspiration. Elle en diffère autant que la composition qu'elle enfante diffère de la conception.

Toutefois, si privilégié que puisse être un artiste, il est des heures où l'inspiration fait défaut, et alors il la remplace par l'art, c'est-à-dire par la composition. Cet art factice remplace aussi l'inspiration chez ceux à qui elle manque tout à fait; et c'est ainsi qu'elle a pu devenir une partie de l'art, une sorte de système enseignable, mais essentiellement vicieux et incapable de porter de bons fruits.

Si nous étudions sous ce rapport les œuvres de Raphaël, il nous sera facile de distinguer entre celles qui se rattachent à la tradition, soit d'école, soit de sujets religieux à style prescrit, et celles qui résultent directement de son inspiration sublime.

Le style de composition (puisqu'on doit encore se servir du mot adopté) de l'école du Pérugin avait quelque chose d'obligatoire. Dans les tableaux d'église, il fallait, pour répondre à la ferveur et surtout à l'habitude des fidèles, leur représenter les sujets religieux en conservant le style symétrique dont l'origine remonte aux temps byzantins. La pensée de l'artiste devait se restreindre à cette forme, et son inspiration n'avait d'autre champ libre que dans le mouvement plus ou moins prononcé des figures, et dans son propre sentiment de la grâce ou de la beauté.

Cette symétrie avait ses variantes selon les écoles et les contrées. En ces écoles apparaissent des réformateurs, ou plutôt des artistes dont l'originalité avait à subir ces règles, et qui, involontairement peut-être, mais par le fait naturel du génie de l'homme, introduisirent, lentement il est vrai, plus de liberté dans les arts. Le Pérugin et toute l'école ombrienne s'abandonnaient à ce progrès; la symétrie est encore la base de leurs œuvres; mais on n'y est plus d'une fidélité scrupuleuse, et la composition commence à prendre sa source dans l'inspiration. Plusieurs tableaux de Raphaël, de sa manière péruginesque, en sont déjà des exemples, si même on y ressent

encore la domination du système traditionnel. Alors déjà, quoique avec timidité, Raphaël risqua quelque chose du pittoresque et de l'imprévu de la nature.

On ne saurait dire que Raphaël ait beaucoup développé à Florence sa faculté de conception individuelle. Il y eut pourtant cet avantage, que les influences qui agirent sur ses créations étaient multiples, tandis qu'à Pérouse l'influence était unique. Ainsi, à Florence, il composa dans les manières du Vinci, du Mantegna, de fra Bartolomeo, après avoir étudié le large style de Masaccio et après avoir vu déjà des compositions de Michel-Ange.

Soit modestie, soit admiration pour les maîtres, soit qu'il ait eu plus de jouissance à produire dans leur style, toujours est-il, notre impartialité en convient, que sa conception véritablement originale et inspirée ne brille qu'à Rome. Et, chose merveilleuse, sans renier en rien ses études précédentes, avec le même enthousiasme pour les maîtres qu'il avait aimés, il y apparaît cependant d'une originalité si splendide, qu'il se distingue seul entre tous, et qu'avec lui ne sauraient jamais être confondus aucun des artistes ses contemporains, ni aucun de ceux qui l'ont imité jusqu'à ce jour. Preuve décisive, soit dit en passant, que l'étude ne fait point perdre l'originalité ou le génie.

Tâchons donc, s'il se peut, de saisir la mystérieuse inspiration de Raphaël. Avant tout, c'est une incarnation lumineuse du sujet avec l'harmonie des lignes, quelque chose comme l'inspiration musicale, c'est-à-dire la mélodie créée spontanément avec son instrumentation. En étudiant les esquisses de Raphaël tracées d'inspiration, on sent aussitôt que ces deux conditions, et même celle de l'expression, sortent toutes brûlantes de son génie et tout achevées. Mais, si surprenant que soit ce premier feu, le calme imposant qui plane toujours sur ses œuvres excite encore plus l'admiration. Jamais une attitude exagérée de mouvement, jamais une incohérence de

pensée, jamais un trait qui n'aille au cœur même du sujet.

Au rebours des compositions froidement calculées, ayant la réflexion pour unique base, et dans lesquelles chaque spectateur, selon sa manière de sentir, pourrait retrancher ou ajouter, — dans les œuvres de Raphaël, non-seulement la pensée humaine ne saurait supposer une adjonction ou un retranchement, mais elle ne s'imagine même pas que le sujet eût pu être autrement conçu, tant les lignes et les formes sont adaptées à l'idée et amalgamées avec elle.

Toutefois, il faut le reconnaître, le génie de conception, si exceptionnel qu'il puisse être, ne saurait rien produire de parfait, qu'à la condition de s'être trempé originairement à des sources pures.

Toutes les connaissances ou toutes les idées humaines ont besoin d'une forme. La perfection de la forme dans les arts plastiques peut se réduire à deux qualités : grandeur et beauté des lignes. Que de brillants artistes n'ont rien créé d'excellent, par cette seule raison que leurs études n'avaient pas pour but cette grandeur indispensable!

Au contraire, Raphaël, initié dès son enfance à la simplicité, à la grandeur, à la beauté, ne pouvait plus, lorsque l'âge lui eut donné la maturité et la liberté, que penser, concevoir, saisir et exécuter grandement, simplement, dans le sens de la beauté suprême.

Cette direction première et ces saines études expliquent aussi pourquoi on retrouve toujours ce goût distingué dans celles de ses compositions où l'inspiration n'est point immédiate, et même dans celles dont le sujet semblait s'y refuser.

Maintenant, si nous cherchons les éléments qui formèrent le génie de Raphaël pour la composition, nous n'en trouvons qu'un, la symétrie, d'où découlent la clarté et l'unité.

Très-décidé au début, ce système symétrique est largement enveloppé, dans la seconde manière raphaélesque, comme le

montre la Dispute du Saint-Sacrement, par exemple; mais, à l'époque de la maturité du maître, il devient libre et pittoresque; il n'est plus en quelque sorte qu'un fluide spirituel qui parcourt les œuvres, et si invisible, qu'il faut le chercher pour en découvrir la trace.

Dégagée alors de toute formule systématique, la pensée de Raphaël, élancée vers l'idéal, vers la vie, le mouvement, l'action, fut néanmoins toujours mystérieusement guidée par cet esprit de symétrie, dont le mot peut choquer, mais qui est la base des arts plastiques; car la symétrie est pour les yeux la forme la plus calme et la plus bienfaisante. Froidement traitée, elle peut être contraire à la peinture; mais, quand le génie et même le talent savent la voiler, ses résultats satisfont toujours, parce qu'elle tend à la grandeur et à la simplicité.

D'ailleurs, comme nous l'avons dit et comme le montrent les œuvres de Raphaël, elle n'est qu'un point de départ pour l'harmonie, et elle ne saurait nuire à la liberté et au pittoresque. Seulement, où elle n'existe pas, il n'y a qu'écueils et dangers.

L'art du dessin peut, dans son essence, se comparer au langage, car c'est par lui que l'artiste exprime sa pensée. Il a les mêmes qualités et les mêmes défauts que le langage : correction, vérité, clarté, style, grandeur, précision, mouvement, simplicité, poésie, charme; ou bien les vices contraires.

La première règle de l'art du dessin, comme du langage, est la correction; elle occupe la première place, parce qu'elle comporte la clarté, dont les conséquences sont la simplicité et la précision. A la correction se rattache aussi la science anatomique. Après cette qualité, quoique avec un mérite supérieur, vient le style, qui est le don de s'exprimer avec grandeur et selon le caractère de chaque sujet; ensuite, la beauté, la grâce et le charme.

Au quinzième siècle, l'étude du dessin consistait encore bien

plus dans une imitation naïve de la forme telle qu'elle apparaît extérieurement, que dans la connaissance du vrai beau. Il en était de même de la science anatomique, qu'étudièrent, plus tard seulement, quelques artistes isolés. Ce n'est qu'à l'approche du seizième siècle, que le dessin se développa vers toutes ses perfections.

Dans l'école du Pérugin, le sentiment et une certaine grâce dominaient le caractère du dessin; s'il ne tendait point à la grandeur et à la science, du moins recherchait-il la correction et la naïveté de la nature.

Cette direction fut extrêmement précieuse pour la jeunesse de Raphaël. Elle l'habitua, de bonne heure, à voir toujours juste et sans manière; qualité inappréciable, puisque la facilité qui résulte de cette pratique a toujours pour principe immuable la vérité. Aussi est-il intéressant d'examiner le dessin des ouvrages de Raphaël en ses premières années chez le Pérugin, car on y trouve la trace des préceptes qui influèrent non-seulement sur son éducation, mais encore sur toute sa carrière.

Ce qui frappe avant tout, c'est l'amour sincère de la nature, et un extrême fini jusque dans les moindres détails; tendance générale de l'école, qui explique l'analogie des œuvres du maître et de celles de ses disciples, notamment du jeune Raphaël, dont le talent était à même de le suivre et de l'atteindre. Cette analogie existe surtout dans les airs de tête, qui ont un aspect de portrait, dans la tranquillité des figures, dans la forme grêle des membres. Les têtes reproduisent le type des habitants de l'Ombrie; le manque de mouvement résulte d'une timidité naïve; la minceur des formes caractérise la manière de voir du Moyen-âge.

L'école du Pérugin cependant progressait déjà beaucoup, grâce à une certaine élégance, à la pureté des contours, à une sérieuse recherche de l'expression. Mais cette préoccupation de la réalité manquait pour les draperies, toutes les fois que les

sujets, les sujets religieux entre autres, ne commandaient point l'imitation des costumes contemporains. Lors même que les motifs sont de bonne intention, les plis sont toujours roides et maigres, les brisures très-conventionnelles et petites de formes. Dans les ouvrages du Pérugin et dans ceux des premiers temps de Raphaël, ces draperies maniérées font, avec la vérité des figures, ce contraste toujours pénible, du faux à côté du vrai.

Bientôt cependant Raphaël sentit cette faiblesse, et, même avant d'aller à Florence, il s'appliqua à la vérité dans les motifs de ses draperies, comme le prouvent celles du Sposalizio et du Couronnement de la Vierge.

D'autre part, soit qu'il eût déjà vu à cette époque quelque ouvrage antique, soit qu'il fût seulement guidé par son intuition du beau, tout en copiant la nature avec une correction minutieuse, il imprima une certaine ampleur à son dessin, corrigeant de la sorte ce que son modèle pouvait avoir de défectueux.

Les principes du dessin chez le Pérugin étaient surtout excellents en ce qu'ils ne permettaient point la négligence. Par la correction et le fini des contours, tant principaux qu'accessoires, Raphaël arriva à la pureté. Aussi est-il admirable de voir déjà dans ses esquisses de cette époque quelle sûreté et quelle précision du trait il avait acquises. Il en résulta cet immense avantage pratique, qu'il put faire suivre à son crayon sa pensée avec une netteté merveilleuse; que cette précision des esquisses rendait facile et rapide l'exécution, qui pouvait même en partie être abandonnée à d'autres artistes. Et c'est ainsi que, par la suite, Raphaël put produire avec une fécondité inépuisable.

Ces préceptes religieusement suivis expliquent encore la perfection des œuvres de Raphaël dans toutes leurs parties. Il ne pouvait rien voir autrement que fini : un contour, s'il était indécis, n'en était pas un pour lui; et il n'aurait rien pu créer autrement.

A ces précieuses qualités de dessin se joignirent, lors du

séjour à Florence, la grandeur, la force et une science profonde. Raphaël enveloppa sa manière première de toutes les qualités de Masaccio, du Vinci, de fra Bartolomeo, dont les œuvres avaient aussitôt éveillé ses aspirations sublimes vers le dessin. Sublimes, en effet, car c'est à ces facultés du dessin qu'il dut cette facilité prodigieuse dont parle Vasari, d'imiter, en l'égalant, la manière de chaque maître.

Mais il est remarquable que rien dans le caractère du dessin de Raphaël à Florence ne trahit l'influence de Michel-Ange, dont le célèbre carton des Baigneurs faisait pourtant alors une impression immense; tandis que, chose singulière! à Rome, en pleine maturité de son génie, il s'est abandonné plus d'une fois à l'envie d'imiter le style de son rival.

Cependant ce qui domine de plus en plus dans le dessin de Raphaël à Florence, comme à Pérouse, c'est toujours le sentiment intime d'une beauté particulière des têtes et de l'ensemble des formes, une noblesse et une simplicité d'attitude, un charme et une grâce, inconnus jusqu'alors.

Ce goût inné du beau fit aussi que l'esprit de la caricature, dans lequel se complaisaient parfois Léonard et Michel-Ange, fut toujours inaccessible à l'âme de Raphaël. Il possédait au même degré, et plus encore peut-être que ces maîtres, le don de rendre chaque caractère avec tout son accent, mais son sentiment repoussait toute laideur, à moins qu'il n'y fût forcé par son sujet, comme dans la tapisserie de Saint Pierre au péristyle du temple; encore la figure de l'estropié, nécessitée par cette composition, n'a-t-elle rien de hideux ni de répulsif, parce que l'expression de la foi y domine, qu'elle n'est que caractéristique, sans rien d'outré en laideur, par caprice et par plaisir, ce qui est le fond même du genre caricatural.

Raphaël fut très-influencé par l'art de draper, particulier à fra Bartolomeo. Au sentiment de nature qu'il possédait déjà, unissant la grandeur, la largeur, la simplicité des motifs, il at-

teignit la perfection des ajustements. Aucun maître ne sut, aussi bien que lui, adapter avec justesse et élégance le vêtement à la forme. Expliquer cela théoriquement serait impossible. Ce qu'on peut dire, c'est que Raphaël ne pensa jamais une figure drapée, mais une figure nue, recouverte d'un costume ou d'une draperie quelconque. Aussi le pli, si libre qu'il puisse paraître, suit toujours ingénieusement la forme, et jamais il ne l'efface. De plus, si amples et si larges que soient les draperies, comme elles ont été conçues en même temps que la figure, elles en suivent la vie, pour ainsi dire, et toujours elles s'agitent dans le sens et en proportion du mouvement des figures.

Quant au type général des têtes et des figures de Raphaël dans ses œuvres florentines, on reconnaît l'influence patricienne. A Pérouse, c'était la naïveté d'attitude et d'expression des habitants aux mœurs simples et quelque peu rustiques; les figures avaient aussi la sveltesse qui distingue les indigènes de cette contrée. Dans les types de Florence, c'est le caractère élégant et ferme qui se révèle, et cette fermeté s'accuse très-heureusement dans le dessin des figures d'hommes, qui jusqu'alors manquait d'une énergie suffisante.

Mais c'est surtout comme science que le dessin de Raphaël se perfectionne à Florence. *Silhouettique* (si l'on peut ainsi parler) à Pérouse, ici il devient organique, et solide d'anatomie; la vie anime les muscles; le dessin palpite.

Ce progrès fut immense, non-seulement par comparaison au dessin de la première manière, mais comparativement même aux maîtres dont Raphaël rechercha le caractère, la science ou la pureté; car il les devança tous.

Bientôt après son arrivée à Rome, son magnifique dessin se complète et touche à son apogée, au milieu de diverses influences notables. La principale fut l'entourage de la statuaire antique, dont la beauté parfaite lui causa une grande émotion;

puis, le type romain, si caractérisé ; enfin, la vue des conceptions gigantesques de Michel-Ange.

Cette dernière influence cependant n'agit que plus tard et lorsque Raphaël fut aiguillonné par l'esprit de rivalité ou de concurrence, toujours funeste. Et comme, en vérité, ce qu'il produisit en ce genre est d'un ordre inférieur dans son œuvre, nous répéterons encore que le génie même ne saurait, sans déchoir, forcer sa nature.

Il serait néanmoins injuste de contester absolument que Raphaël, lorsqu'il s'inspira du grand Florentin dans une juste mesure, n'y ait pas acquis plus de grandeur, et qu'il n'ait pas été poussé par l'exemple à une nouvelle sévérité de style.

Mais les deux autres influences furent décisives sur le caractère original de son dessin. Il prit à la statuaire antique la perfection des formes ; à la beauté des habitants de Rome, la vie, le mouvement, le pittoresque des attitudes.

Sous le rapport technique, le dessin de Raphaël dans sa période romaine frappe tout d'abord par une proportion d'une exquise mesure dans l'ensemble des figures, par une force pleine de noblesse dans les diverses parties du corps. Une certaine rondeur des plans saillants donne une finesse ravissante aux approches des attaches, et prépare le beau développement des extrémités, qui, grâce à cet enchaînement, ne manquent point de grandeur, malgré leur délicatesse. Les têtes ont un superbe aspect, sans être fortes ; elles sont toujours largement coiffées. Les pieds et les mains se rapprochent de très-près du goût antique.

La tournure des figures raphaélesques est surtout remarquable et très-instructive : toujours le maître fait dominer une épaule et une hanche, en leur donnant beaucoup de développement ; et cela, que la figure soit de profil, de trois quarts ou de face. Cette disposition produit un beau relief et une certaine ondulation des lignes dans leur ensemble, enlève la monotonie

des formes planes, et imprime à la figure un cachet décidément plastique, que ne saurait remplacer le modelé le plus parfait. Que cette particularité fût systématique chez Raphaël, ou qu'elle soit née du sentiment, toujours est-il qu'elle caractérise la conception de chaque figure. Nous ne pouvons faire plus que d'indiquer cette observation, dont peuvent profiter les artistes désireux de s'instruire.

La conformation et les traits des têtes de Raphaël ont une originalité et une beauté inimitables. Mélange délicieux des types ombrien, florentin et romain, elles sont encore rehaussées par je ne sais quel caractère intime et mystérieux de ressemblance à l'artiste lui-même, caractère qu'il donne toujours plus ou moins, et sans doute involontairement, à ses créations. Il semble que la nature ait voulu, en le comblant de beauté physique, lui offrir un modèle à suivre et une sorte de talisman contre le laid et le vulgaire.

Ses têtes de femmes, surtout à la fin de sa carrière, ont un charme et une ampleur de contour dont nulle part aucun type général ne révèle l'origine. De typiques qu'elles avaient été antérieurement, elles devinrent comme personnelles. Raphaël avait réalisé dans son imagination cette beauté parfaite, dont les modèles, ainsi qu'il le dit au comte Castiglione [1], ne se trouvent point, mais auxquels il supplée en se servant d'une image qu'il a dans la pensée.

On a voulu voir dans ses têtes de Vierges, de son époque romaine, une ressemblance idéale avec sa maîtresse. Sans attacher trop d'importance à contredire ou à constater cette hypothèse, on peut admettre la possibilité d'études faites d'après ce modèle; mais, en ce cas, on doit d'autant plus admirer la haute inspiration du dessin de Raphaël, qui, avec cette tête, très-

[1] Voir cette célèbre lettre de Raphaël, p. 193, et l'original italien, dans l'Appendice de ce volume.

belle d'ailleurs, a pu créer une beauté sublime et lui imprimer un cachet céleste.

Peut-être ces suppositions n'ont-elles pas de rapports directs avec la technique du dessin, mais elles indiquent que, s'il nous a été possible de définir le dessin de Raphaël à Pérouse et à Florence, et de l'attribuer à telle ou telle influence, il n'en est plus de même à Rome, où trop d'influences diverses sont dominées et dépassées, dans des circonstances indéfinissables, par la volonté du plus universel génie artistique de l'histoire.

C'est aussi pourquoi tant d'artistes, qui depuis trois siècles ont cherché à atteindre les perfections du dessin de Raphaël, ont pu jusqu'à un certain degré s'en rapprocher comme style, en suivant la direction des influences qu'il avait lui-même subies, mais aucun peintre cependant n'a touché le point suprême, cette beauté, cette grâce, ce charme, fruits trop divers à la fois de la nationalité, de l'éducation, et surtout du génie de Raphaël. Il n'y a point de théorie qui ait la puissance de rendre saisissable cette perfection-là.

Le profit qu'on peut en recueillir, c'est de constater la marche progressive de son art du dessin. Nous résumerons ainsi toutes nos observations à ce sujet :

La nature avait doué Raphaël de la faculté du dessin à un degré extraordinaire. Les circonstances développèrent cette qualité, de la façon la plus heureuse et la plus logique. Pérouse lui enseigna la correction, l'amour de la vérité et du fini ; Florence, la grandeur, l'élévation et la force du style ; Rome, la beauté parfaite. Et ces propulsions, si bien graduées et enchaînées, firent éclater en lui l'idéal que le ciel lui avait donné.

Il nous reste à considérer Raphaël sous le double point de vue de la couleur et de l'exécution. Pour ces parties de l'art, nous examinerons aussi les préceptes qu'il reçut du Pérugin,

et qui eurent une action considérable sur ses deux premières manières.

La couleur, dans les écoles du quinzième siècle, se réduisait à la teinte locale et monotone de chaque objet. Absence presque complète de ce que nous appelons la perspective aérienne, c'est-à-dire la variation de chaque couleur en tons, selon l'action de la lumière et le plus ou moins d'éloignement de chaque objet. Ces qualités, étudiées plus tard avec ardeur, produisirent la magie des reflets et du clair-obscur dans la peinture.

Cependant si l'idée et l'importance que nous attachons aujourd'hui au coloris étaient encore alors réduits à cette extrême simplicité, on avait toutefois déjà, à cette époque, un vif sentiment de la règle des contrastes[1] dans les couleurs, qui est la base réelle du coloris.

A cette donnée générale se réduisait aussi dans son ensemble l'art de colorer du Pérugin. Le maniement de la couleur, surtout dans les petits tableaux, se rapprochait beaucoup du fini de la miniature. La beauté du ton consistait bien plus dans le brillant et dans la chaleur du ton même que dans l'entente de sa dégradation et des transitions. La carnation des femmes avait pour principe la fraîcheur; celle des hommes, la chaleur dans une gamme brunâtre. La qualité de l'ensemble devait être la clarté, l'éclat. Telle était la règle, que chacun, d'ailleurs, pouvait varier et perfectionner selon son talent.

Cette subordination de la couleur avait, il ne faut point s'y tromper, un avantage immense pour l'art dans son sens véritable et élevé.

La couleur venait seulement en aide à la conception et au sentiment, auxquels rien n'était sacrifié. D'autre part, le peu de science faisait (comme toutes les fois que l'on considère

[1] Les couleurs contrastantes sont celles dont la nature est tout à fait opposée : ainsi, le rouge et le vert, le jaune et le violet, le bleu et l'orange, etc.

la couleur naïvement) qu'on répugnait aux masses d'ombres trop prononcées. Ce défaut devint un mérite, si on le compare à l'exagération de certaines écoles coloristes postérieures. En totalité surtout, cette manière primitive de colorer convenait véritablement aux conceptions de cette époque, et il serait difficile de se les figurer exécutées autrement.

Raphaël suivit complétement ces principes pendant tout son séjour à Pérouse. Ce caractère de couleur s'étend même dans sa seconde manière jusqu'à la phase de son imitation du Bartolomeo, dont la belle couleur et l'exécution si large devaient d'autant plus lui convenir, qu'elles facilitaient la production et pouvaient favoriser ainsi la fécondité de son génie.

Cette manière simple, pure et décidée, appliquée à la fresque, était, on est obligé de le reconnaître tout de suite, la seule dont le principe correspondît à l'esprit de cette peinture, de destinée monumentale, et dont la pratique exige, en outre, une certaine rapidité et une grande sûreté technique, puisque les retouches, à fresque même, n'y sont point possibles.

Aussi l'ampleur acquise à Florence, et fondue dans la première manière raphaélesque, caractérise les fresques de la première Chambre du Vatican, quoiqu'on y devine une propension à quitter la rigidité du principe pour un élan plus original. La couleur se varie déjà dans le ton local même, et le génie coloriste de Raphaël commence à percer.

Nous devons cependant faire ici quelques remarques sur ce qu'on peut entendre par le talent de coloriste.

En peinture, la balance ne saurait jamais être égale, si l'on met d'un côté la haute conception, le grand style, la sévérité et la pureté du dessin ; et de l'autre côté, la richesse et l'éclat du ton, la facilité et le prestige du pinceau. On peut même dire que ces qualités contraires se font réciproquement obstacle, et que leur amalgamation est impossible en pratique.

La couleur, dans son génie, et pour qu'elle ait tout son

charme, exige un certain abandon, incompatible avec la nature du dessin, dont la perfection ne s'obtient que par des efforts soutenus.

Ces deux caractères distinguent les écoles dites coloristes des écoles vouées au dessin et au grand style.

Les écoles coloristes peuvent posséder le mouvement, l'expression, la vie, la plupart des qualités du dessin, et même une certaine beauté, mais toujours avec quelque exagération, et jamais dans les rigoureuses limites de la vraie beauté et de la sévérité du style.

En revanche, les écoles de haut style dans le dessin peuvent posséder la qualité de la couleur, non pas celle qui caresse la sensualité de l'œil, mais celle qui, tantôt sobre, tantôt éclatante, tantôt pompeuse, correspond toujours à l'esprit des créations.

Pour ces dernières écoles, le rôle de la couleur est de rehausser l'œuvre, d'ailleurs déjà complète après l'achèvement du carton! Pour les autres, la composition, le mouvement, le dessin, n'ont en réalité leur valeur entière, que dans l'atmosphère de leur couleur propre.

Il n'est plus nécessaire de dire que le sentiment coloriste de Raphaël ne pouvait être celui-ci. Son génie, ses études, tout le rapprochait de la pensée élevée, de la noblesse, de la sévérité, et il eût rejeté avec dédain n'importe quelle qualité qui l'en eût distrait. D'ailleurs, il faut bien le dire, l'excès ou l'abus du rôle de la couleur dans les arts n'avait point encore eu d'exemple à son époque, et il n'avait pas à lutter contre. Sa tendance coloriste, nous avons eu occasion de l'expliquer à propos de chaque tableau, fut donc toujours de donner seulement au sujet comme un accompagnement d'harmonie. C'est dans cette direction que réside le vrai génie de Raphaël pour la couleur. C'est en partant de ce principe qu'il faut le juger, et non pas comparativement à des maîtres dont les tendances sont absolument opposées.

Dans la seconde chambre du Vatican, Raphaël devient plus puissant de ton, plus énergique, en disposant les lumières et les ombres. Sa couleur suit naturellement la même progression que ses autres qualités de l'art.

Quelques-uns de ses tableaux à l'huile, de la même époque, marquent un autre progrès, la tendance à l'emploi du clair-obscur, mais dans la juste mesure convenant au caractère de ses conceptions, et toujours pour en favoriser la grandeur; par exemple, la Vierge de Fuligno. Dans d'autres tableaux, il s'élève à un ton plus chaud, comme dans la Sainte Cécile. Mais c'est surtout la Vierge au Poisson, qui révèle toute son intelligence des contrastes, toute la magnificence des tons significatifs, exaltant le style, et son incomparable sentiment de l'harmonie.

Il faudrait citer une nombreuse suite de ses tableaux pour signaler toute la souplesse de son talent, tout son sentiment de la variété, sous le rapport du coloris, dans le genre historique. Mais on peut suppléer à cette énumération en disant simplement que toujours il conserva intact, surtout dans les peintures qu'il exécuta lui-même, ces grands principes de toute bonne couleur : la clarté, l'harmonie, la tempérance des tons, leur puissance et leur transparence. Jamais il ne se laissa entraîner au plus léger papillotage, à la petitesse, à l'abus des demi-teintes nuisant à la largeur de l'effet; et son exécution répondant à l'exigence de ces qualités est toujours simple; son pinceau suit toujours la forme avec une extrême délicatesse; le modelé est d'une habileté parfaite; il ne va pas au delà du relief nécessaire, ne s'égare jamais dans les mesquineries du trompe-l'œil, quoiqu'il frappe toujours par son aspect réel, solide, calme et vrai.

D'un intérêt puissant sont aussi les portraits de Raphaël, au point de vue du coloris.

On ne saurait nier qu'un tableau d'histoire exige un certain

parti pris de ton, et rien n'est plus désagréable aux yeux qu'une œuvre de ce genre, quand il y manque l'intelligence poétique du ton. Le portrait aussi peut admettre, à un certain degré, ce parti pris, mais il doit, avant tout, donner une idée exacte de la couleur caractéristique de l'original; c'est de l'original, et non pas d'un ton préconçu, que doit partir la gamme totale du coloris.

Raphaël posséda supérieurement ce mérite. En face de la nature il s'abandonne à elle; il cherche la teinte dans toute sa réalité, le mouvement du sang sous la peau, toutes les finesses de lumière et d'ombre. Ce même amour de la vérité le guide ensuite dans l'imitation de tous les accessoires; il imprime à chaque partie une manière de faire qui répond à la nature des objets, et arrive ainsi à un aspect d'ensemble, produisant une noble et belle illusion. Ces perfections se rencontrent surtout dans les portraits de ses dernières années, où il était devenu maître de la pratique de la peinture à l'huile.

Le portrait qui réunit le mieux toutes ces magnifiques qualités est celui de Léon X avec les deux cardinaux. Nous avons déjà cherché à en faire sentir les beautés de dessin et de style; ici, nous pourrions citer les paroles enthousiastes de Vasari, et l'anecdote des passants, qui croyaient saluer le pape lui-même, en s'inclinant devant ce portrait, tandis qu'on le vernissait sur une terrasse. Ce conte, peu vraisemblable, fournit du moins la preuve de la vérité de ton que dut avoir le tableau à son origine, et qu'il a même conservée après trois siècles.

Ces ouvrages et bien d'autres encore placent Raphaël au premier rang des coloristes de haut et bon style. On ne saurait dire à quelle perfection il aurait porté cette qualité, si son existence eût été prolongée et s'il eût été à même de voir les chefs-d'œuvre de l'école vénitienne.

Enfin, son dernier tableau, la Transfiguration, est un témoignage éclatant de la science extraordinaire que Raphaël avait acquise dans toute la partie technique de la peinture. Et si

nous nous sommes permis ailleurs, en parlant de ce chef-d'œuvre, quelques observations critiques sur le mouvement et le dessin de plusieurs figures, dans l'exécution desquelles l'artiste semble avoir un peu sacrifié au pittoresque sa correction ordinaire, notre admiration n'en est pas moins sans bornes à l'égard de toutes les qualités vraiment divines de cette page célèbre.

Comme nous venons de le voir, Raphaël possède, à un degré unique dans l'histoire de l'art, toutes les perfections, et son génie brille entre tous par cette prodigieuse universalité.

Trois siècles se sont écoulés depuis sa mort, et l'enthousiasme du monde civilisé pour ce météore de l'art n'a jamais subi aucune variation, même aux époques où le goût général était le plus corrompu; tant la vraie grandeur a de prestige et de puissance!

Après la mort de Raphaël, il n'apparut point de génie qui eût pu se mesurer au sien; mais son puissant esprit et son aimable caractère lui avaient amené un nombre considérable d'élèves dans lesquels il continua de vivre, et qui, s'attachant à l'une ou l'autre de ses qualités, se développèrent en divers sens.

Nous devons considérer d'abord les conditions au milieu desquelles ils se formèrent, conditions bien différentes de celles qui avaient agi sur Raphaël et sur les autres maîtres illustres de la même génération.

Les grands artistes du quinzième siècle, les maîtres de Raphaël et de ses contemporains, étaient sortis de la classe des artisans, où ils avaient acquis des principes solides; puis, leur science s'était agrandie par l'étude sérieuse et toute nou-

velle de l'anatomie et de la perspective; enfin, surtout, ils avaient vécu à une époque d'enthousiasme général pour la beauté, la noblesse et la grandeur.

Encouragés et vivifiés par ce goût populaire, ils purent donner un libre cours à leurs hautes aspirations, s'abandonner au penchant de leur cœur; et leur position devint heureuse, sans aucun sacrifice de leur idéalité, puisque la passion qui les animait était celle de tous. Entrèrent-ils ensuite au service de quelque prince aimant les arts, ils y trouvèrent des exigences concordant avec leurs efforts, et les plus complets moyens de réalisation.

Les élèves des grands maîtres du seizième siècle s'agitèrent dans un tout autre milieu. L'enthousiasme pour les arts n'avait point encore diminué, mais l'esprit général s'était modifié, et dans les cours on favorisait surtout les œuvres légères. On ne recherchait plus l'idéal dans la vérité de la nature et dans les profondeurs de l'âme; ce qu'on recherchait, c'était le nouveau, et l'adresse de l'exécution, afin de produire rapidement et de réveiller le goût émoussé par l'ivresse des jouissances.

Ainsi s'éclipsa l'idée des temps antérieurs, qui considérait l'art et les autres dons de l'esprit humain comme devant être au service d'un but élevé et contribuer à la glorification de la vie publique, de la religion et des nobles sentiments. Le luxe et l'élégance mondaine avaient tout envahi, et l'art ne fut plus censé subsister que pour lui-même. Le moyen devint le but. L'opinion se dégrada bientôt, à ce point que l'art ne sembla plus qu'un objet de plaisir pour les privilégiés.

On s'abandonna donc à toute fantaisie; on chercha la beauté dans la nouveauté. La bravoure de l'exécution parut suffire au but de l'art. Il ne s'agissait plus de vérité et de profondeur dans les pensées. C'est ainsi qu'on déracina les véritables principes de l'art; et la fantaisie, complétement émancipée, se précipita jusqu'à la plus fallacieuse manière.

Accoutumés de bonne heure à la vie frivole des cours, les élèves des grands maîtres furent entraînés dans le tourbillon, sans avoir la force ou la conviction nécessaire à la résistance.

Toutefois, parmi les disciples de Raphaël, tant qu'il fut avec eux, régna une excellente tendance; mais, quand le maître manqua, la plupart s'égarèrent; un très-petit nombre sut se maintenir à une hauteur indépendante dans l'art.

Cette décadence se manifesta sensiblement par l'oubli des beautés vraies qui jaillissent de la nature, par l'absence de signification dans les formes, et de ces qualités essentielles qui donnent de la cohésion aux choses les plus diverses.

Si ce sens artistique ne fut point accordé à tous, l'époque où vécut Raphaël prouve cependant que la tendance générale des artistes d'alors, dirigée par la vérité, produisit une foule d'individualités très-originales, qui concevaient la variété des belles formes de la nature, et qui surent les reproduire avec un attrait toujours nouveau.

La plupart des disciples de Raphaël ne s'élevèrent guère au-dessus de l'imitation, et ils tombèrent bientôt dans l'affectation et dans une sorte de coquetterie superficielle, sans la moindre profondeur de sentiment. Les belles formes se refroidirent en des types sans vie [1].

Une véritable force créatrice ne se trouve guère que chez Jules Romain; un talent original, que chez ceux qui avaient déjà fait leur éducation première avant de se rapprocher de Raphaël; par exemple, chez les trois artistes suivants :

D'abord, Benvenuto Tisi [2], de Garofalo près Ferrare, désigné

[1] Cette incapacité d'invention se dévoile étrangement dans un passage de Gio. Batt. Armenini da Faenza (*Dei veri precetti della Pittura*. Ravenna, 1587), où il imagine que, quand Raphaël composait, il s'entourait d'une foule de dessins, afin d'emprunter à chacun ce qui lui convenait. De nos jours encore, il existait de ces boîtes à composition, avec une collection de gravures de toute sorte, devant servir à cet effet.

[2] Le Louvre possède plusieurs tableaux de ce peintre sous les numéros

souvent par le nom du lieu de sa naissance. Il était plus âgé de deux ans que Raphaël. S'il l'a connu dès 1508 à Rome, il avait vingt-sept ans, et était déjà un artiste formé[1]. Plusieurs de ses tableaux montrent combien il sut s'approprier le style du maître, en le liant avec la vigoureuse couleur de Lorenzo Costa[2]; tels, entre autres, la Visitation, au palais Doria, et le Christ descendu de la croix et pleuré par les saintes femmes, au palais Borghèse. Si Garofalo eût pu demeurer plus longtemps à Rome, son dessin se serait encore fortifié sans doute.

Il est considéré comme le chef de l'École ferraraise, où, à ses côtés, se distingua Dosso Dossi[3], également élève de Lorenzo Costa.

Le Dossi doit-il être envisagé comme un imitateur de Garofalo? Il s'en rapproche certainement, et par son intimité avec lui il a pu saisir indirectement quelque chose du style de Raphaël. Car le séjour de six ans qu'il fit à Rome précéda, autant que nous sachions, l'arrivée de Raphaël en cette ville. Les tableaux du Dossi ont une force de dessin, une vigueur de coloris, un caractère, admirables. Nous citerons les Pères de l'Église, galerie de Dresde, et les Apôtres saint Jean et saint Paul, avec des figures-portraits, au palais Chigi, à Rome.

Le second artiste notable est Gaudenzio Ferrari[4], de Valdug-

418, 419, 420, 421 et 422 des Écoles italiennes. Voy. le Catalogue de M. Villot, qui résume, dans ses notes, les renseignements les plus curieux et les plus exacts sur chaque ouvrage du maître. (*Note de l'éditeur.*)

[1] Pungileoni, dans son *Elogio storico di Raffaello Santi*, p. 289, publie une lettre, inédite jusqu'alors, de laquelle il semble ressortir que Garofalo se sauva de Crémone en 1499, pour aller à Rome. Il retourna cependant bientôt à Ferrare, où il étudia sous Lorenzo Costa.

[2] Voy. les numéros 175 et 176 des Écoles italiennes du musée du Louvre, dans le Catalogue de M. Villot. (*Note de l'éditeur.*)

[3] Voy. les numéros 185 et 186 *bis* des Écoles italiennes du musée du Louvre. (*Note de l'éditeur.*)

[4] Voy. le numéro 190 des Écoles italiennes du musée du Louvre. (*Note de l'éditeur.*)

gia en Lombardie. Il avait suivi Raphaël à Rome[1], mais il le quitta dès 1510, pour exécuter à Varallo les belles fresques de la Vie du Christ, qui lui valurent une grande réputation. Il les termina en 1513, sans que l'influence de Raphaël y soit très-sensible[2]. Il resta dans la haute Italie jusqu'en 1515, revint alors près de Raphaël à Rome, où il collabora, selon Titi[3], à la Victoire sur les Sarrasins, au Vatican, et aussi, selon Orlandi[4], à l'Histoire de l'Amour et Psyché, dans la Farnesine. Nous pouvons seulement indiquer avec certitude qu'il ne retourna qu'en 1524 en Lombardie, où on lui confia un nouveau travail dans l'église des Franciscains à Varallo. Il peignit alors la magnifique fresque du Christ crucifié, dans laquelle, unissant à un large faire le sens de la beauté, il se montre excellent élève de Raphaël. En général, ses ouvrages se distinguent par une certaine noblesse et par une grâce exquise. Mais il lui manque l'harmonie de la couleur, et, par là même, la tranquillité de l'ensemble. Mais nous n'avons à l'étudier ici que sous le rapport de l'influence raphaélesque. Un de ses tableaux d'autel les plus remarquables, où se révèlent toutes ses qualités et aussi tous ses défauts, est le Martyre de sainte Catherine d'Alexandrie. La sainte agenouillée serait presque digne de Raphaël. Cette peinture se trouvait autrefois à l'église Santo Angelo à Milan; elle orne actuellement la pinacothèque de la Brera.

En ses dernières années, Gaudenzio pencha un peu vers le maniéré, ce qui, du reste, n'est pas étonnant, puisqu'il vécut jusqu'à la décadence de l'art et ne mourut qu'en 1549.

[1] Voy. précédemment, p. 50.

[2] Voy. Gaudenzio Bordiga : *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari*, etc. Milano, 1821, 4. — En ces derniers temps on a publié par livraisons : *Le Opere del pittore e plasticatore Gaudenzio Ferrari*, disegnate ed incise da Silv. Pianazzi, dirette e descritte da Gaudenzio Bordiga. Milano, 1835. La livraison à 5 lires.

[3] *Studio di pittura, scultura*, etc., *di Roma*, p. 422.

[4] *Abecedario pittorico.*

Timoteo Viti d'Urbin est le troisième peintre qui, déjà formé, alla travailler à Rome sous Raphaël et devint un de ses élèves. Malvasia[1] a publié la note, tirée du journal de Francesco Francia, constatant que Timoteo entra chez ce maître pour apprendre l'orfévrerie. Au bout de quelques mois cependant, il monta dans la salle supérieure des peintres, y fit de grands progrès, et, après cinq années d'études, il retourna à Urbin.

Un des premiers tableaux qui lui fut commandé alors par Marino Spaccioli, oncle de sa future épouse, était jadis dans la cathédrale d'Urbin. Il est peint sur une toile sans préparation. La Vierge a sur ses genoux l'enfant Jésus. Un petit ange qui joue du violon est assis à ses pieds. Saint Crescentius, tenant la bannière d'Urbin, est debout à gauche, et saint Vitale à droite. Fond de paysage. Les têtes rappellent celles du Francia et du Pérugin. Cette œuvre intéressante de la jeunesse de Timoteo fut longtemps attribuée à Raphaël, jusqu'à ce qu'on découvrît des documents qui désignèrent le véritable auteur. Elle

[1] *Felsina pittrice*, vol. I, p. 55 : « 1490. Adì 8 luglio, Timoteo Viti da Vrbino preso in nostra botega, il primo anno senza niente, per el segundo a rasone di sedis fiorini a ogni trimestri, e al terzo et altri seguenti a fatture e in sua libertà l'andare e lo stare così d'accordo. — 1491. Adì 2 settembre, fatti i conti, e saldato con Timoteo Viti da Vrbino di commune accordia, vole fare il pictore, è però posto sù lo salone co' gli altri discepoli. — 1495. Adì 4 aprile, partito il mio caro Timoteo, che Dio li dia ogni bene e fortuna. »

Le frère aîné de Timoteo, Pierantonio Viti, qui, selon Vasari, fit venir son frère à Bologne, était un médecin distingué ; il fut gonfaloniere à Urbin pendant les années 1492 et 1498. Nous devons au P. Vernaccia la notice qui suit sur ce dernier : « Pier Antonio Viti, figlio di Bartolommeo, fu poeta ; e di lui abbiamo veduto presso Gio. Maria Antonio Viti, suo discendente, un capitolo in quarta rima, in cui colla figura del giuoco delle carte rappresenta quattro passioni dell' animo ; cioè l'Amore, la Speranza, la Gelosia, il Timore. » Pierantonio mourut le 26 novembre 1500. — Voyez P. Luigi Pungileoni : *Elogio storico di Timoteo Viti*. Urbino, 1835, p. 5. Les renseignements sur ce peintre, sans être nombreux, y sont cependant nouveaux. En 1501, Timoteo épousa Giroloma Spaccioli, fille de Guido.

est aujourd'hui, mais très-endommagée, à la Brera de Milan.

Le musée de Berlin possède une autre belle peinture de Timoteo. La sainte Vierge tient l'enfant Jésus debout devant elle; tout près, le petit saint Jean et un autre enfant qu'on croit être un fils du peintre. Les apôtres saint Jacques le majeur et saint Jacques le mineur sont debout, aux côtés. La fausse inscription suivante avait été peinte sur le tableau : IO. DE. SANTIS. VRB. P.; et dans l'enfant on voulait absolument reconnaître le jeune Raphaël[1].

Parmi les tableaux que Timoteo peignit vers cette époque, Vasari vante une Sainte Apollonie dans l'église Santa Trinita d'Urbin. Mais c'est une peinture froide et sèche de dessin, de couleur et d'expression; de plus, elle a beaucoup souffert, et peut-être a-t-elle ainsi perdu son charme d'autrefois.

Le tableau exécuté en 1504 pour la chapelle Saint-Martin à la cathédrale d'Urbin n'est guère plus attrayant. Il est placé maintenant dans la sacristie. Il représente les évêques saint Martin et saint Thomas, assis; à leurs pieds sont agenouillés les deux donateurs, dont l'un est l'évêque Giampietro Arrivabene, de Mantoue; les biens de sa succession servirent aux frais de la décoration de cette chapelle Saint-Martin, par Timoteo Viti et Girolamo Genga[2].

Plus faible encore, quoique l'influence raphaélesque s'y fasse sentir, est une Sainte Famille, en demi-figures, qui se trouve dans l'oratoire appelé Grotta di San Giuseppe, à Urbin.

Timoteo avait cependant exécuté des ouvrages distingués pour les églises de sa ville natale; mais ils sont aujourd'hui dans les musées; par exemple, à la pinacothèque de Bologne, la

[1] Rosini : *Storia della Pittura italiana*, pl. LX. — Sur la foi de cette inscription, dont nous avons depuis reconnu la fausseté, nous avions nous-même fait graver, dans notre édition allemande, la figure de l'enfant, comme représentant le fils de Giovanni Santi.

[2] Voy. Pungileoni, dans la Vie de Timoteo, p. 11.

belle Madeleine repentante, qui ornait autrefois la cathédrale d'Urbin. Elle est de la seconde époque du maître. Cette figure, d'une très-belle forme, exprime bien le repentir et un désir céleste. Sur une tablette on lit : *Deo optimo et Mariæ Magdalenæ Lodovicus Amatutius, archipresbiter Sancti Cipriani, dicavit.*

Encore un tableau d'autel, qui eut beaucoup de réputation, et qui est à la pinacothèque de la Brera à Milan. Il provient de la chapelle de la famille Bonaventuri à l'église San Bernardino (anciennement San Donato) d'Urbin. La Conception de la Vierge y est représentée d'une manière particulière : Marie, les mains jointes et les yeux levés vers le ciel, est debout au milieu du tableau. Dans le haut, on voit l'enfant Jésus, qui descend, assis sur une colombe et guidé par un petit ange. En bas, saint Jean-Baptiste, d'un côté, et de l'autre, saint Sébastien. Le dessin des figures est très-beau, quoique les mouvements ne soient pas dégagés de toute affectation; le coloris est clair, mais un peu dur et froid[1].

Une des principales œuvres de Timoteo décore l'autel de la petite église Sant' Angelo à Cagli. Le Christ ressuscité apparaît à Marie-Madeleine dans un riche paysage. Plus loin, au fond, les trois Marie s'approchent du tombeau sur lequel est assis un ange. Au premier plan, et dans une pose très-mouvementée, l'archange saint Michel, terrassant le démon, porte des balances contenant une âme sauvée et une âme damnée; à droite encore, la vénérable figure de l'ermite saint Antoine.

Ce tableau[2], comme le précédent, rappelle le style raphaélesque, mais il n'est pas exempt non plus d'une certaine afféterie. Au coloris manquent aussi de la chaleur et de la suavité; aux contours, de la souplesse.

[1] Rosini a donné une reproduction de ce tableau dans sa *Storia della Pittura italiana*, pl. XC.

[2] Également reproduit dans le même ouvrage, pl. XC.

Timoteo Viti a traité la miniature avec une adresse extraordinaire. Ainsi, le marquis Antaldo Antaldi à Pesaro possédait de lui un Christ sur le mont des Oliviers (grande feuille in-folio), qui, sous le rapport de l'étude, du fini, du soin merveilleux de l'exécution, ne laisse rien à désirer. La famille Antaldi, alliée à celle de Timoteo, avait eu en partage cette miniature, qu'elle conserva comme un trésor. Une étude pour les draperies du Christ et de saint Pierre se trouvait dans la collection de sir Thomas Lawrence, à Londres.

Timoteo s'était assimilé, jusqu'à faire illusion, la manière de dessiner à la plume de Raphaël, à ce point que souvent ses esquisses à la plume sont attribuées au maître lui-même. On les reconnaît cependant à un faire moins spirituel, et, dans les grandes compositions surtout, au manque d'idées profondes et naïves, les figures ayant peu de signification et ne se rattachant point à l'action principale.

Suivant une note du Livre de la Confrérie de San Giuseppe à Urbin, Timoteo mourut dans cette ville le 10 octobre 1523[1]. Donc, s'il est né en 1470, ainsi que le pense Pungileoni, il n'aurait atteint que l'âge de cinquante-trois ans. En général, les renseignements sur ce peintre sont jusqu'à cette heure assez obscurs, et Pungileoni a peu contribué à les éclaircir.

Jules Romain[2], fils de Pietro Pippi, est, sans parallèle possible, l'élève le plus distingué de Raphaël. Son maître l'aimait comme un fils, et il le choisissait de préférence pour l'exécution de beaucoup de ses ouvrages.

Aussi longtemps que Jules travailla sous Raphaël, il l'imita

[1] *Libro dell' origine della Compagnia de' Fratelli di S. Giuseppe, dal* 1501, etc. : « El primo venere de giugno 1523 visitatori M° Timotheo de la Vite. — Morì il 1523 a dì 10 Ottobre. »

[2] Voy. les notes aux n°s 293 et suiv. des Écoles italiennes au musée du Louvre. Les notes du Catalogue de M. Villot renferment toutes les indications nécessaires pour connaître l'artiste et ses œuvres. (*Note de l'éditeur.*)

tellement, qu'on a peine, dans beaucoup de tableaux, à les distinguer l'un de l'autre. Quelques œuvres, de sa propre invention, qu'il peignit aussitôt après la mort du maître, conservent encore l'empreinte raphaélesque, quoiqu'elles n'aient pas la même simplicité de composition, la même beauté de dessin, la même profondeur d'expression. Il lui manquait la grâce et la chasteté du sentiment de Raphaël, et aussi la suavité de la couleur. Comme, pour la peinture à l'huile, il se servait souvent de noir de fumée, la plupart de ses tableaux ont beaucoup poussé au noir.

Son tempérament ardent se prêtait mieux à composer des scènes grandioses de la vie terrestre qu'à exécuter avec amour des sujets profonds, exigeant un sentiment plus idéal, comme dans les tableaux religieux. Néanmoins il a produit aussi dans ce genre des œuvres peu ordinaires, celles surtout qu'il entreprit, à l'huile, presque aussitôt après la mort de Raphaël.

Nous citerons la Lapidation de saint Étienne dans l'église de ce saint à Gênes, composition vigoureuse et sévère; puis, le magnifique tableau de l'autel principal de l'église Santa Maria dell' Anima à Rome, peint pour la famille Fugger d'Augsbourg; la Vierge et les saints qui l'adorent sont représentés au milieu d'une riche architecture; enfin, la Sainte Famille, dite la Sainte Famille au Bassin, de la galerie de Dresde; grandiose de dessin, et d'une exécution délicate, c'est un des plus beaux tableaux de la première époque de Jules Romain.

Dans des sujets mythologiques qu'il exécuta à Rome, il accuse déjà plus d'énergie. Et si les peintures de la villa Madama (à supposer qu'elles soient de lui, car une partie pourrait bien être de Jean d'Udine) ont plutôt un caractère gracieux, cependant son originalité grandiose ressort déjà vivement dans la puissante figure du Polyphème. Il en est de même des petites fresques de la villa Lante (sujets tirés des légendes et de l'histoire romaine, qui se rapportent au Janicule), dans les-

quelles il se montre déjà décidément rude et humoristique.

Mais c'est seulement à Mantoue, où il fut appelé en 1524, par l'entremise du comte Castiglione, qu'il développa ses facultés superbes, dans les peintures du Vieux Palais, sujets tirés de l'histoire de la guerre de Troie, et qu'il manifesta tout son génie créateur dans le palais del Te, dont il fut l'architecte, le décorateur et le peintre.

Nous n'analyserons pas ces ouvrages, déjà souvent décrits, et nous renvoyons aux *Propyläen*, de Heinrich Mayer. Nous ajouterons seulement que les livres de dépense, dans les archives des Gonzaga, à Mantoue, donnent tous les renseignements sur les artistes qui ont aidé Jules Romain.

Les gravures parues jusqu'à ce jour d'après les productions de Jules Romain à Mantoue sont peu satisfaisantes. Les meilleures furent exécutées, de son vivant, par les Ghisi : Giorgio, Adamo et Diana [1].

Ce n'est pas seulement dans la peinture, mais aussi dans l'architecture, que Jules fut le successeur le plus remarquable de Raphaël. Il avait souvent mis au net des esquisses du maître [2], et il s'était acquis ainsi des connaissances architecturales.

Mais, en architecture, comme en peinture, il préféra la puissance à la noblesse et à la grâce. Dans ses constructions, il cherche plus à imposer par de grandes masses, qu'à plaire au sens délicat par de belles lignes et des formes élégantes.

A la vérité, Raphaël avait déjà donné à ses bâtiments un aspect massif, en employant au rez-de-chaussée l'ordre rustique. Jules Romain exagéra encore ce style, et il appliqua aux portes et aux fenêtres la voûte plate, dont l'invention lui est même attribuée. Ses pilastres des étages supérieurs, au lieu d'être ornés de chapiteaux, se joignent d'ordinaire avec la frise sous la

[1] En 1831 on a publié à Mantoue : *Le pitture di Giulio Romano che si osservano eseguite a fresco nel Reale Palazzo del Te fuori di Mantova.*

[2] Voyez Vasari.

corniche. Là où il adoptait une véritable frise, il la bombait pour lui donner plus d'ampleur et la faire correspondre aux autres puissantes parties de ses édifices.

A Rome, et plus encore à Mantoue, beaucoup de maisons bâties par Jules Romain prouvent, malgré tout, son talent architectonique.

Près de Mantoue, il entreprit même de préserver la ville des inondations. Aussi, par allusion à ces travaux, le duc reconnaissant put dire, un jour : — Jules Romain est plus que moi le seigneur de Mantoue.

Nous avons moins à dire sur Gio. Francesco Penni, de Florence, nommé il Fattore, puisqu'il n'exécuta que peu de peintures d'après sa propre composition, et qu'elles sont presque toutes perdues aujourd'hui; il ne survécut d'ailleurs que huit ans à Raphaël.

Mais il fit des dessins absolument dans la manière de son maître, comme l'observe Vasari. Nous n'en saurions citer avec certitude qu'un petit nombre; peut-être beaucoup sont-ils de lui, qui passent pour être de Raphaël.

Sa fresque dans la salle de Constantin, représentant le Baptême de cet empereur par le pape Sylvestre, est la plus faible de cette chambre. Dans le Couronnement de la Vierge, qu'il exécuta de concert avec Jules Romain pour le cloître Monte Luce, c'est aussi la partie dont il se chargea qui est la moins brillante. On y découvre, à la vérité, une étude consciencieuse et une exécution très-soignée, mais le ton local et les caractères n'entraînent point l'admiration.

De jolis petits tableaux, quoique sans importance, sont une Charité et une Espérance, qui étaient autrefois dans la galerie Borghèse, et qui ont passé en Angleterre.

Nous sommes encore plus dépourvu de renseignements sur les peintures de son frère, Luca Penni, qui travailla à Gênes avec Perino del Vaga et qui alla ensuite en Angleterre. Cepen-

dant plusieurs de ses dessins ont été gravés. Ils ont tous le cachet de l'école de Raphaël, mais sans en avoir l'attrait, soit par la profondeur des idées, soit par la grâce et la beauté du dessin.

Piero Bonacorsi, nommé Perino del Vaga[1], s'illustra par un beau talent et une grande fécondité. Toutefois il possédait plus de facilité d'exécution que de richesse imaginative. Aussi tomba-t-il bientôt dans le maniérisme. Cette dégénérescence ne se manifesta point tant qu'il travailla sous Raphaël ou sous Jean d'Udine, mais seulement plus tard, et par exemple dans les camaïeux d'or qu'il peignit sur les socles de la chambre de la Signature, au temps de Paul III.

Ses peintures au palais Doria à Gênes dénotent beaucoup d'habileté dans l'ordonnance, mais peu d'inspiration dans les caractères ; le dessin a une certaine grâce, mais point de sévérité ; la couleur plaît, mais elle est conventionnelle.

Une de ses œuvres capitales est une Nativité, où la Vierge, saint Joseph et quatre saints adorent l'enfant Jésus. Elle porte le monogramme du maître et la date de 1534. Elle était autrefois dans la galerie du cardinal Fesch à Rome[2].

Giovanni Nanni da Udine[3] eut un véritable génie pour la représentation de sujets empruntés à l'histoire naturelle. Il les traita avec autant de vérité que de goût. C'est à Venise qu'il

[1] Le Louvre ne possède rien de lui. On lui attribuait dans les précédentes notices du musée le n° 369, que M. Villot a rendu au Rosso, d'après l'opinion de Mariette (*Note de l'éditeur.*)

[2] Ce chef-d'œuvre n'a été vendu que 1,650 écus romains, c'est-à-dire 9,500 fr. (*Note de l'éditeur.*)

[3] Boni, l'historien d'Udine, le nomme Giovanni da Francesco Nanni*, autrement *de' Ricamatori* (des brodeurs). — Né à Udine en 1487, il y mourut en 1564. Il fut aussi très-estimé comme architecte. — Voyez Fabio di Maniago : *Storia delle Belle Arti friulane*. Udine, 1823.

* Le Louvre ne possède rien de lui. On lui attribue seulement le n° 387, que M. Villot n'a pas osé enlever à Raphaël, par respect pour la tradition. (*Note de l'éditeur.*)

avait commencé ces études, mais c'est à Rome, sous Raphaël, qu'il apprit à les utiliser pour des ornements grotesques, auxquels il dut une grande réputation. La connaissance des peintures et des sculptures antiques lui fut aussi extrêmement utile. Ses groupes d'enfants qui jouent ont une grâce merveilleuse, par exemple dans la frise de la villa Madama, et dans les quatre tapisseries qui ont été gravées comme étant de Raphaël par le Maître au Dé[1].

Polidoro Caldara da Caravaggio[2], également élève de Raphaël, était bien différent de Giovanni da Udine, et il prit une tout autre direction, quoiqu'il ait exécuté aussi la peinture décorative. C'est en travaillant comme ouvrier maçon aux loges du Vatican, et en servant Raphaël, qu'il était devenu peintre. Il s'associa avec un jeune Florentin, nommé Maturino[3], d'un talent analogue au sien, pour décorer de fresques, en grisailles principalement, beaucoup de façades de maisons à Rome. Leurs peintures représentaient, d'habitude, en manière de frises, des sujets mythologiques, ou des traits de l'Antiquité. Elles reproduisaient, avec un sentiment très-libre et très-pittoresque, les ouvrages de la plastique antique. En cela, Polidoro et Maturino furent à peine surpassés par Jules Romain. Malheureusement, ces peintures ayant été exposées à toutes les intempéries de l'air, et bien souvent rebadigeonnées depuis, on ne peut aujourd'hui apprécier leur mérite que par les nombreuses gravures qui en ont été faites.

Polidore eut moins d'adresse dans la peinture à l'huile. Nous citerons pour exemple le Portement de croix qu'il peignit à Messine, et que Vasari loue comme son meilleur tableau. Il est actuellement au musée de Naples. Il prouve, une fois de plus,

[1] Bartsch, XV, p. 208, numéros 32-35.

[2] Voy. le n° 96 du Catalogue des Écoles italiennes au musée du Louvre (*Note de l'éditeur.*)

[3] Le musée du Louvre n'a rien de Maturino. (*Note de l'éditeur.*)

que des talents même supérieurs déclinent sitôt qu'ils se hasardent hors de leur entourage familier[1].

Vincenzo Tamagni[2] da San Geminiano[3], après avoir beaucoup travaillé avec Raphaël[4], exécuta aussi des fresques, très-vantées par Vasari, sur les façades des maisons de Rome. Mais il en reste à peine quelques vestiges. C'est d'autant plus regrettable, qu'aucune gravure ne nous a conservé ces compositions.

Vasari cite comme collaborateur de Vincenzo un peintre, Schizzone, qu'on peut vraisemblablement aussi compter au nombre des élèves de Raphaël.

Des peintures postérieures que Tamagni exécuta dans sa ville natale, Vasari dit qu'elles devenaient toujours de plus en plus faibles. Nous n'avons jamais rencontré de ce maître aucun tableau à l'huile, dont l'authenticité fût incontestable. Mais on nous a parlé d'un tableau d'autel dans l'église San Giovanni à Pomerance, avec cette inscription : *Vincentius Tamagnus Geminianensis pinxit. An.* 1525. Si un connaisseur parvenait à le voir, peut-être déciderait-il si la charmante Madone du musée de Dresde, attribuée au Tamagni, répond à son attribution.

1 Dans la collection de feu M. le Dr Carové, à Francfort-sur-Mein, se trouvait un tableau de Polydore, l'Adoration des Bergers, traité dans le même genre que celui de Naples, et contenant même, suspendu au pilastre d'un mur, le portrait d'un homme âgé, à longue barbe blanche, la tête couverte d'une toque ; il est drapé dans un manteau sur lequel est attachée la croix de Malte. Le tableau porte cette inscription : « *Eques Polidorus Caldara Caravacis pingebat.* » Il en résulte que Polidore était chevalier de Malte, et qu'il n'est pas mort si jeune qu'on l'a cru généralement. La peinture aussi, malgré son style magistral, trahit dans l'exécution une certaine faiblesse caduque. — L'ouvrage de Francesco Maria Tassi, *Vita de' pitt. scult. e arch. bergamaschi*, Bergamo, 1793, donne un catalogue des gravures d'après Polidore.

2 C'est ainsi qu'il est nommé par Can. Dom. Moreni dans ses *Illustrazioni d'una medaglia rappresentante Bindo Altoviti.*

3 Le musée du Louvre ne possède rien de ce maître. (*Note de l'éditeur.*)

4 Par exemple, aux fresques sur la maison de Battiferri.

Bartolomeo Ramenghi[1], de Bologne (nommé aussi Bagnacavallo, parce que sa famille était de cet endroit), né en 1484, fut élève de Francia, selon Vasari. Il ne demeura que peu de temps à Rome, assez toutefois pour s'approprier, sous la direction de Raphaël, beaucoup de son coloris et de sa large manière de faire. Quant à la sévérité du dessin et à la signification des caractères, il n'y atteignit jamais.

Son tableau de la galerie de Dresde, Madone entourée de quatre saints, montre, au premier coup d'œil, qu'il a beaucoup étudié à Bologne la magnifique Sainte Cécile de son maître; car, outre des analogies de couleur, la figure du saint Paul est presque semblable à celle du tableau de Raphaël.

Bagnacavallo et son ami Biagio Papini, également Bolonais, introduisirent les premiers à Bologne le style de Raphaël; mais, pour fonder une école d'après de tels principes, ils ne possédaient ni la sévérité de l'art, ni les qualités personnelles nécessaires[2].

De Tommaso Vincidore, autre élève de Raphaël, nous savons[3] qu'il peignit à Anvers, en 1520, le portrait d'Albrecht Dürer, lequel fut gravé, en 1629, par Andreas Stock. Il doit avoir peint à Crémone, mais il n'y en a plus trace. Nous possédons seulement d'après lui la gravure d'un plafond (par H. Cock), représentant l'Assemblée des Dieux. Les figures y sont raccourcies dans la manière du Corrége.

Innocenzo Francucci da Imola, peintre bolonais, pourrait encore être signalé ici, car son Saint Michel, de la pinacothè-

[1] On voit au musée du Louvre, sous le n° 319, un tableau qui était autrefois attribué à J. Romain, et qui est attribué maintenant avec plus de raison à Bartolomeo Ramenghi. (*Note de l'éditeur.*)

[2] Dom. Vaccalini : *Della vita e delle pitture di Bartolomeo Ramenghi, detto Bagnacavallo.* (Lugo, 1835, in-8.) Une reproduction de ce tableau se trouve dans l'ouvrage de Rosini : *Storia della Pittura italiana,* pl. CLXI.

[3] Voyez le Journal d'Albrecht Dürer, qui mentionne ce fait.

que de Bologne, prouve qu'il a étudié avec zèle, et non sans succès, les œuvres de Raphaël.

Carlo Pellegrino Munari, de Modène, après avoir aussi étudié Raphaël, retourna dans sa ville natale et y introduisit les principes du maître. Si ses efforts n'eurent pas de résultat, c'est qu'il perdit prématurément la vie par une cause fatale en 1523. Malheureusement aussi, toutes les fresques de Pellegrino, dont parle Vasari, sont ou perdues, ou à peine reconnaissables, et les tableaux d'autel qu'il peignit pour les églises de Modène ont disparu de leur ancienne place. Cependant le palais de Modène possède de lui une Naissance du Christ, où l'on découvre certaines qualités de l'école de Raphaël.

Jacopo Bertucci, de Faenza, formé par Raphaël, devint le maître de Taddeo Zucchero. Il peignit pour l'église de sa ville natale une Naissance de la Vierge, signée et datée 1532. A Ravenne, en collaboration avec Tonducci, il travailla aux peintures de la voûte du dôme San Vitale.

Selon Bernardo de' Dominici[1], dont les assertions ne méritent pas toujours une confiance absolue, Andrea Sabbatini[2], de Salerne, aurait quitté l'école de Raphaël dès 1513, et il aurait exécuté dans sa ville natale, et à Naples, beaucoup de fresques, disparues aujourd'hui. Ses nombreux tableaux à l'huile rappellent, en effet, Raphaël dans leur ensemble, et leur couleur trahit le manque de force, particulier à la fresque. Les draperies sont larges de masses. Le dessin, quoique analogue à celui de l'école romaine, n'a pas de sévérité; l'expression n'a aucune profondeur. Il semble, en somme, qu'André de Salerne se soit plus distingué par sa grande facilité d'exécution que par le côté sérieux de l'art.

Le musée de Naples possède de ce maître plusieurs tableaux,

[1] *Vite de' pittori, scultori ed architetti napolitani.* Napoli, 1742, 3 vol. in-4.
[2] Le Louvre ne possède aucun tableau de ce maître. (*Note de l'éditeur.*)

entre autres une Adoration des Mages[1], auxquels peuvent s'appliquer les observations précédentes. Au contraire, d'autres tableaux, qu'on lui attribue dans la même ville, s'ils sont vraiment de sa main, ont dû être exécutés avant qu'il eût vu les ouvrages de Raphaël; car ils sont d'un style assez ancien et très-différent. Il forma beaucoup d'élèves, qui furent tous très-maniérés. Le plus notable est Francesco Santafede.

On compte aussi quelques étrangers au nombre des disciples de Raphaël. Parmi ceux des Pays-Bas, Bernardin van Orley[2], peintre de talent, occupe la première place. Il avait déjà fait des ouvrages remarquables avant d'aller en Italie, où il adopta un nouveau style. On ne pourrait dire qu'il y ait gagné, car, en cherchant à s'élever vers l'idéalisme des grands maîtres italiens, et sans y arriver, il perdit la manière naïve et caractéristique de ses premiers temps et de son pays. Sa couleur aussi, de brillante et transparente qu'elle était auparavant, devint, dans les chairs surtout, sèche et métallique. Deux de ses meilleurs ouvrages autorisent ces observations. L'un, de sa première manière, représente l'Épanchement du Saint-Esprit et la persécution des apôtres. Il est signé *Bernard van Orlei*. Galerie du Belvédère à Vienne. L'autre, de sa manière postérieure, est le Jugement dernier, de l'église Saint-Jacques, à Anvers[3]. Le tableau est accompagné de deux volets avec des portraits peints par van Hemsen[4].

[1] Voy. Rosini, pl. CLX.

[2] Voy. sur ce peintre une curieuse notice dans le Catalogue des Écoles flamande et hollandaise. Le musée du Louvre n'a qu'un seul tableau de ce maître; et encore, est-il douteux ; dans tous les cas, il ne peut donner aucune idée du génie de van Orley. (*Note de l'éditeur.*)

[3] Voyez notre *Kunstreise durch England und Belgien*, p. 382.

[4] Le Louvre possède de ce peintre un tableau signé : Joanes de Hemessen, et daté de 1555. Voy. le n° 200 dans le Catalogue des Écoles flamande et hollandaise. Hemessem était mort avant la naissance de Rubens et de Rembrandt. (*Note de l'éditeur.*)

Michael Coxcie[1], de Malines, élève de Bernardin van Orley, semble avoir été un imitateur plutôt qu'un élève de Raphaël. Du moins, aucun renseignement n'indique qu'il ait été à Rome avant 1532. Ses fresques de l'église Santa Maria dell' Anima se rapprochent assez peu du style raphaélesque. Plus encore que van Orley il adopta cependant la manière italienne, et il contribua à la propager dans les Flandres.

De l'école d'Albrecht Dürer vint aussi à celle de Raphaël un artiste de talent, Georg Pens[2], de Nuremberg. Comme il ne naquit qu'en 1500, il est douteux qu'il ait étudié sous Raphaël lui-même[3]. Il fit peu de tableaux historiques, mais beaucoup de très-remarquables portraits, où l'influence de Raphaël est évidente. Il en est de même de ses gravures, qui sont très-estimées.

Pedro Campaña, né à Bruxelles, mais de parents espagnols, est compté par Palomino[4] au nombre des élèves de Raphaël, quoiqu'il n'eût que dix-sept ans à la mort du grand maître. Mieux vaut le classer parmi les imitateurs. Lors de l'entrée de Charles-Quint à Bologne en 1530, Campaña peignit l'arc de triomphe sous lequel devait passer l'Empereur. En Espagne, où l'appela Charles-Quint, il a laissé beaucoup de tableaux. Un des plus célèbres est la Descente de croix, dans la cathédrale de Séville. La composition offre de l'analogie avec le même sujet gravé par Marc-Antoine, d'après Raphaël. Le dessin, le coloris, tout est excellent. Campaña fut le maître de Morales Perez[5], que les Espagnols nomment *le Divin*.

[1] Rien de ce maître au musée du Louvre. On l'appelle en Belgique le *Raphaël flamand*. (*Note de l'éditeur*.)

[2] On lui attribue le n° 380 du Louvre. Voy. la notice sur ce peintre dans le Catalogue des Écoles allemande, flamande et hollandaise. (*Note de l'éditeur*.)

[3] Né en 1500, mort en 1556, il était déjà formé par Dürer, quand il alla en Italie, après la mort de Raphaël. (*Note de l'éditeur*.)

[4] Voy. Antonio Palomino y Velasco, *el Museo pintorico*, etc. Madrid, 1715.

[5] « On croit que Morales fut disciple de Campaña, » dit le rédacteur du

Un peintre espagnol qui adhère à l'école de Raphaël, sans qu'aucun document indique qu'il ait été élève du maître, c'est Blas del Prado, né à Tolède en 1497. Notre assertion repose sur le style d'un de ses tableaux du musée de Madrid[1] : Sainte Famille, accompagnée de S. Juan et de S. Ildefonzo qui écoutent les paroles d'Alfonzo de Villegas, auteur de l'ouvrage intitulé *Flos Sanctorum*. La Vierge est une imitation de la Vierge au Poisson, et le saint Joseph est pris de la Grande Sainte Famille du Louvre. Le dessin en est très-beau, la couleur d'une teinte forte et brillante. Daté 1530[2].

Raphaël eut encore une foule d'élèves d'un talent inférieur, et dont les noms sont presque oubliés. Par exemple, B. Vincenzo Pagani, de Monte Rubbiano, a peint à fresque, dans l'église des Dominicains à Rieti, un Jugement dernier où se traduit une faible imitation du maître d'Urbin. Il a beaucoup travaillé aussi dans la Marche d'Ancône, d'où lui vint son surnom : della Marca. Son fils, Lattanzio, peintre également, demeura surtout en Ombrie.

Armenini considère aussi comme élève de Raphaël un certain Scipione Sacco, de Cesena ; — Orlandi, un peintre nommé don Pietro da Bagnaja, qui exécuta plusieurs peintures à Ra-

Catalogue du musée de Madrid, où ce peintre est nommé seulement Luis de Morales. « On ignore le nom de son maître, dit M. Villot, dans son Catalogue des Écoles italienne et espagnole au musée du Louvre, car c'est à tort qu'on le dit disciple de Pietro Campaña, qui ne vint en Espagne que vers 1548, tandis que, suivant Bermudez, on connaît de Morales, à Badajoz, des tableaux datés de 1546. » (*Note de l'éditeur.*)

[1] M. Viardot cite ce tableau dans ses *Musées d'Espagne*, mais, en signalant Blas del Prado comme un des meilleurs maîtres, il ne le caractérise pas. Plus loin, p. 168, il parle encore de Blas del Prado et de ses ouvrages. Ce peintre, élève de Berruguete et de Comontes, mourut en 1557. (*Note de l'éditeur.*)

[2] On compte quelquefois parmi les élèves de Raphaël Louis de Vargas, né à Séville en 1502, et Vicente de Juanes, né à Fuente de la Higuera, en 1523. Mais la date de leur naissance indique assez que ce n'est qu'après la mort de Raphaël qu'ils ont pu séjourner à Rome et étudier les œuvres du grand maître.

venne; — Baldinucci, un certain Crocchia, qui aurait peint chez les Capucins à Urbin. — Pietro Viti[1], fils de Timoteo, aurait pareillement étudié chez Raphaël.

On pourrait recueillir bien d'autres données semblables, mais qui ont peu d'importance pour l'histoire de l'art, d'autant qu'elles ne s'appuient que sur de simples suppositions.

Le coup d'œil que nous venons de jeter sur les élèves de Raphaël suffit à constater que, sitôt après sa mort, sa manière se répandit promptement par toute l'Italie et qu'elle y fut presque souveraine.

A Venise seulement florissait encore un autre principe bien vivant et très-original, qui repoussa longtemps toute influence étrangère.

A Florence, l'art tomba de plus en plus dans une plate imitation de Michel-Ange.

En Lombardie, le Parmesan chercha, après la mort du Corrége, à allier le style de ce grand peintre à celui de l'école romaine, mais non pas sans maniérisme. Le Vinci avait fondé à Milan une école fort nombreuse, mais elle ne se défendit pas complétement de l'influence raphaélesque, comme nous l'avons déjà dit à l'occasion de Cesare da Sesto, qui suivit d'abord Léonard, mais pencha ensuite, de plus en plus, vers Raphaël. Il en fut autrement de Girolamo Alibrandi, de Messine. On a prétendu qu'il avait été très-influencé par le Portement de croix que Raphaël envoya à Messine; mais son tableau de la Présentation au temple[2], daté 1519, n'indique qu'un disciple très-distingué de Léonard. Il mourut, d'ailleurs, en 1524.

A Sienne, il est vrai, la peinture, réveillée d'un sommeil de cent ans, reçut un nouvel éclat, de Baldassare Peruzzi, de Gio.

[1] Il mourut le 3 mars 1573. Voy. Pungileoni : *Elogio storico di Timoteo Viti*, p. 71.

[2] A Messine. Ce tableau est reproduit dans la *Storia*, etc., de Rosini, pl. CCXVI.

Antonio Bazzi (longtemps nommé, à tort, Razzi [1]), de Jacopo Pacchiarotti et de Domenico Beccafumi ; mais ce furent précisément ces artistes, qui, dominés par le génie transcendant de Raphaël, abandonnèrent plus ou moins leur propre individualité, et, négligeant à la fois la sévère étude de la nature et les principes fondamentaux du maître, se perdirent bientôt dans un maniérisme déplorable.

La gloire de Raphaël se propagea non-seulement par ses élèves, en différents pays, mais son génie fut surtout popularisé dans toutes les parties du monde par les gravures d'après ses compositions.

Les gravures de Marc-Antoine ont le mérite de nous rendre presque le souffle du maître, qui en dirigea l'exécution, et ce n'est pas d'elles qu'on pourrait dire, comme on l'a dit des brillantes gravures modernes : « Elles rendent tout, — excepté le meilleur. »

Nous ne voulons pas rechercher ce que Marc-Antoine pourrait avoir d'imparfait au point de vue technique, ni dénier la supériorité, sous ce rapport, à ses contemporains allemands, tels que Dürer ou Lucas de Leyde. Mais, considérant l'essentiel, c'est-à-dire l'esprit et la science du dessin, nous convenons que jamais l'originalité de Raphaël n'a été aussi bien rendue depuis. Et c'est d'autant plus admirable, que rarement les graveurs de l'école de Raphaël exécutaient leurs planches d'après des dessins terminés, mais, le plus souvent, d'après de légères esquisses à la plume, qui sans doute recélaient toute la pensée du maître, mais où les draperies et les accessoires n'étaient guère qu'indiqués.

Ce résultat est ce qui caractérise les grandes écoles : animées dans toutes les branches de l'art par le même esprit dirigeant, tout ce qui en découle doit nécessairement avoir la même

[1] Voy. la nouvelle édition de Vasari, Florence, 1855, vol. II, p. 159.

empreinte, sans aucun sacrifice de l'originalité ni du talent personnel à chacun ; bien au contraire.

L'école de Rubens, sans que nous voulions comparer en rien des directions si différentes, offre cependant un autre exemple du même fait. Avec quelle vie et quelle liberté les graveurs de cette école n'ont-ils pas exprimé le caractère du maître flamand ! Mais, de même que les graveurs de Raphaël, ils n'ont excellé aussi que dans leur genre ; et lorsque Vosterman chercha à reproduire la Vierge à la Perle de Raphaël, ou Souterman la Cène de Léonard, ils sont bien loin de satisfaire les amateurs délicats.

Marc-Antoine, dessinateur merveilleux, était cependant trop imprégné du génie de Raphaël, il en avait saisi trop profondément les accents, pour pouvoir graver autrement que dans ce style, et il l'imprima également à ses reproductions d'autres maîtres. Le Martyre de saint Laurent, d'après Baccio Bandinelli, en est une preuve. Car, si la composition et la puissance des mouvements nous font deviner du premier coup d'œil le Florentin, le dessin en est cependant ramené aux limites de la vérité et de la beauté, telles que les comprenait l'école de Raphaël. Le Bandinelli fut même froissé de cette déviation de sa manière, à ce point qu'il s'en plaignit au pape ; mais celui-ci, en parfait connaisseur, lui répondit que Marc-Antoine avait seulement amoindri ses défauts.

Nous avons vu l'école de Raphaël naître, grandir et atteindre son apogée. Nous raconterons à présent, en quelques mots, comment elle s'éclipsa à Rome bientôt après la mort du maître, et comment elle se trouva subitement délaissée par les élèves.

Plusieurs raisons y contribuèrent. D'abord, Léon X étant mort dès 1521, les artistes ne furent plus occupés par le gouvernement, et la plupart s'éloignèrent de Rome. Deux ans plus tard, il est vrai, sous Clément VII, les arts reçurent une nouvelle impulsion, et plusieurs élèves de Raphaël furent chargés

de terminer les ouvrages non finis de leur maître. Mais, après que Jules Romain eut établi sa demeure à Mantoue, Michel-Ange et son favori, Sebastiano del Piombo, prirent la domination exclusive. Le déplorable pillage de Rome en 1527 acheva de disperser les derniers élèves de Raphaël, et cette brillante école, qui avait survécu à sa mort, s'éteignit tout à coup complétement.

L'influence de Raphaël resta néanmoins toujours vive. Son nom fut toujours entouré des plus glorieux hommages. La postérité la plus reculée lui conservera une place unique dans l'histoire de l'art; et ses œuvres, semblables à un rayon divin, élèveront toujours les nobles âmes au-dessus de la bruyante et matérielle agitation du monde.

Puisse le souvenir de ce sublime et adorable génie, auquel il fut donné de vivre et de produire dans un des pays les plus bénits de cette terre, féconder éternellement les efforts des artistes, et tenir toujours présente à notre esprit la haute maxime de Raphaël :

« Glorifier la nature dans les œuvres de l'art ! »

APPENDICE

I

DOCUMENTS CONCERNANT LA FAMILLE SANTI

GÉNÉALOGIE

1
SANTE DE COLBORDOLO
vivait dans la première moitié du quatorzième siècle.

2
PIERO
vivait dans la seconde moitié du quatorzième siècle.

3
LUCA
† avant 1436.

4
PERUZZOLO
s'établit à Urbin en 1450 † 29 mars 1457.
GENTILINA URBINELLI † 10 juin 1465.

6
JACOPA.

5
SANTE † 2 août 1485.
ELISABETTA † 1491.

7
FRANCESCA.

9
BARTOLOMEO
† vers 1517.

10
SANTA
† après 1510.

8
GIOVANNI SANTI
† 1 août 1494.
MAGIA CIARLA † 7 oct. 1491.
BERNARDINA PARTE,
seconde femme de GIOVANNI.

11
MARGHERITA.

13
N. N. fils
† 20 septembre
1485.

14
N. N. fille
† 25 oct.
1491.

12
RAFAELLO
né le 28 mars 1483.
† 6 avril 1520.

15
ELISABETTA
née en 1494, après la mort
de son père.
† jeune.

Nous devons les documents suivants, concernant la famille del Sante ou Santi del Colbordolo, aux recherches du Père Luigi Pungileoni, qui les a fait publier dans son *Elogio storico di Giovanni Santi* (Urbino, 1822, in-8°). Mais, comme cet ouvrage, tiré à un très-petit nombre d'exemplaires, est déjà devenu rare, et que nous avons été à même de vérifier les précieuses indications de l'auteur sur les documents originaux conservés à Urbin, nous ne croyons pas qu'on nous saura mauvais gré de réimprimer ici, dans un meilleur ordre, cette notice historique sur les ancêtres de Raphaël.

Il ressort aussi de ces documents, qu'on ne saurait plus accorder la moindre confiance à une généalogie publiée par Bottari, généalogie qui me semble avoir été fabriquée au dix-septième siècle, et qui se trouve sur le prétendu portrait d'Antonio Sanzio, au palais Albani, à Rome. A l'aide de ce portrait, qui provient de la succession du cardinal Albani d'Urbin, plus tard élu pape sous le nom de Clément XI, on abusa de la passion enthousiaste qu'il avait pour les arts et surtout pour les œuvres de son grand compatriote. Sur le tableau généalogique annexé au portrait on cite quatre peintres, totalement inconnus, de la famille Santi : *Julius*, *Galeatius*, *Antonius* et *Vincentius Sanctius*, dont on voulut, sur la foi de ce faux document, retrouver les ouvrages à Urbin, ainsi qu'on le dira plus loin.

DOCUMENTS RELATIFS A LA FAMILLE SANTI.

I. Sante. — Sante, originaire du Castello Colbordolo, dans le duché d'Urbin, vivait, selon Pungileoni, au commencement du quatorzième siècle. Il est mentionné dans un acte du notaire Ceccolo di Gnolo, daté du 3 mars 1408, dans le livre du quartier di

Posterla[1], folio 139, enregistré par ser Bartolomeo, successeur de feu Brugaldino di ser Martino degli Antaldi, où il est dit que « Luca di Piero di Sante da Colbordolo , » pour lui et pour son frère Peruzzolo, a acquis, de Vagnolino di Ceccolo, au prix de 88 florins d'or, un bien-fonds... « posita in Comitatu Vrbini in curte dicti Castri Colburdoli in parochiâ ecclesiæ S. Salvatoris de Talachio in loco Castelli. »

II. Piero. — Piero, selon Pungileoni, vivait vers le milieu du quatorzième siècle; il est nommé dans un acte du notaire Elia di Martino da Monte Fabbri (1422, janvier 5), enregistré par Guidubaldo di ser Giovanni : « Dona Rosa f. quondam Cicchi Peruzzoli et uxor q. Bartoli Lucæ de Castro Colburdoli.... fecit finem quietationum.... Joanni Paulo de Colburdolo.... pro se et suis et Peruzzolo Petri de dicto Castro præsenti.... pro se et nomine et vice Lucæ sui fratris et eorum hæredibus, etc. »

III. Luca. — Par acte de notaire, Bartolo del q. Luca di Colbordolo nomme pour héritiers *Lucam et Peruzzulum fratres et filios q. Peri Sanctis de Colburdolo.* Cet acte est enregistré dans le livre du quartier di Posterla, de 1416-1417, folio 154, le 18 juillet 1417, par Gio. del q. Cecco di Pace di Falcolini. Luca doit être mort antérieurement à l'année 1436, suivant un acte du tribunal qui concerne un différend entre maître Antonio di Mainardo à Colbordolo d'une part, et Giovanni di Paolo et Peruzzolo di Piero di Sante, du susdit Castello, d'autre part, sur l'héritage ci-dessus. Tous les légitimes héritiers y sont nommés : « El dicto Giovanni de Paulo in la mietà el dicto Peruzzolo et Luca suo fratello el qual Luca morì et dicto Peruzzolo fu et è suo herede in l'altra mietà sentenziando in favor loro unitamente agli altri con-judici. Pagano de Castello doctore di legge et vic. generale de lo illustre et possente signor conte Guid. Antonio, etc. »

IV. Peruzzolo. — Il épousa Gentilina d'Antonio Urbinelli de Colbordolo, et certifia, le 10 août 1418, avoir reçu le montant des 25 ducats de la dot, ce qui se trouve énoncé dans un acte du no-

1. La ville d'Urbin est partagée en quatre quartiers : Quadra del Vescovado, di Posterla, di Santa Croce et di Porta Nova.

taire Lodovico di Angelo da Colbordolo, daté du 21 mai 1419, et enregistré le 6 juin de la même année dans le livre du quartier di Posterla, folio 76. — Bartolo et Gaudenzio, fils de Cecco di Gaudenzio da Colbordolo, lui vendirent « unam petiam terræ in curte Castri Colburdoli in loco cerri pretio 50 ducatorum, » et pour être payés comptant, suivant un acte du notaire Giovanni del q. messer Matteo da Urbino, livre du quartier di Posterla, folio 28, et enregistré par Antonio di ser Giovanni. — Les mêmes lui abandonnèrent, le 14 janvier 1438, au prix de 40 florins, une maison à Borgo di Colbordolo, située dans la rue principale. — Le même jour, il vendit à Antonio di Giovanni di Paolo un champ cultivé faisant partie de la cour du castel, et nommé *Mertella*, pour 24 ducats, ainsi que cela est dit dans le livre du quartier di Posterla de 1438, folios 8 et 9. Il quitta Colbordolo en l'année 1450, pour s'établir à Urbin. Là, il loua une maison appartenant à la confrérie de S. Maria della Misericordia. Ce fait se trouve consigné dans un livre de cette confrérie nommé *Saldi*, fol. 108 : « 1451 Pr. Gen. Sante de Perutio già da Colbordolo condusse la casa fu de Nicolò de ser Guido posta in pian del Mercato co li suoi lati per ducati 13 l'anno da bol. (bolognini) 40 per ducato. » Et ainsi d'année en année, jusqu'en 1464.

Le 27 avril 1454, Peruzzolo vendit la maison qu'il avait achetée sur la place principale de Colbordolo à Lazzaro di Agnolo, de ce castel, pour 20 florins. Acte du tribunal de ser Simone d'Antonio, enregistré dans le livre du quartier di Posterla de l'année 1464, fol. 105.

Dans le testament qu'il fit le 20 juin 1449, il laisse à sa femme Gentilina sa dot de 25 florins et l'usufruit d'un bien-fonds « *in loco Plani silvarum* » faisant partie de la cour de Colbordolo; à chacune de ses filles issues de ce mariage, Jacopa et Francesca, 32 florins pour leur trousseau. Sante, son fils, est nommé légataire universel. « Ego Simon Antonii quatræ Pusterlæ notarius die 29 martii 1457 decessit dictus testator. Die vero 12 april fuit registratum a. c. 46 per Francesco di ser Girolamo. »

La veuve Gentilina renouvela son testament en l'année 1464 et

laissa à ses filles Jacopa et Francesca, et, dans le cas où elles seraient décédées avant elle, à chacun de leurs enfants, 3 florins d'or, et la même somme aux enfants de sa fille feue Cristina, qu'elle avait eue d'un autre lit. « Ego Simon Antonii de Urbino....scripsi et publicavi.... 1465. 18 mensis junii, notificatum fuit mihi notario dictam testatricem decessisse die 10 dicti mensis, etc. » Enregistré dans le livre du quartier di Posterla, fol. 111, le 16 juillet 1465.

V. Sante. — Selon l'acte du notaire Giovanni di ser Paolo, daté du 19 juin 1451, et enregistré dans le livre du quartier di Posterla, 1451, fol. 73, Baldo de Castello Coldazzo promet de payer à Sante di Piero de Colbordolo 21 ducats, comme reliquat du prix de la maison qu'il lui avait achetée.

Le 5 août 1457, Sante vendit une autre maison sise à Colbordolo, *juxtà plateam, res hospitalis Sanctæ Mariæ de dicto Castro, res Ant. Mathei et res Lucæ Andræ, pro pretio XV flor. Simon Antonii de Urbino rogatus....*

Le livre A. de S. Sergio, fol. 39, nous apprend que Sante, en communauté avec Piero di Gio. di Berardo, son neveu, de Colbordolo, acheta de Pier Antonio Paltroni, le 28 octobre 1457, un bien-fonds au prix de 240 ducats. Cette propriété est nommée *Tubio o sia piazza del pozzo presso i beni della chiesa di S. Pietro.* L'acte notarié est enregistré sous la date du 20 novembre 1457 dans le livre du quartier di S. Croce, fol. 112.

Depuis le 5 mars 1459, Sante avait pris en fermage héréditaire, de D. Valentino, prieur de l'église S. Sergio, une terre tenant à la Cour de ville, et située au lieu nommé *Varrea*, au prix de 24 florins. Pour acquérir cette terre, il déposa 48 bolognini à titre de *laudemium*, et promit de payer chaque année 6 *denari di canone* à l'église S. Sergio. L'acte du notaire est enregistré dans le livre du quartier di S. Croce, à la date du 5 mars 1459, fol. 14.

Il fit encore d'autres acquisitions au même endroit Varrea, nommé en latin *Sive vallis reæ*, suivant l'acte du notaire ser Simone d'Antonio, daté du 3 avril 1487. Parmi ces acquisitions se trouvait une bonne prairie, au travers de laquelle coule un ruisseau, qu'il acheta de Matteo Guidarelli. L'acte notarié de ce mar-

ché est enregistré, sous la date du 30 avril 1461 et du 27 mai de la même année, dans le livre du quartier di Posterla.

Les deux documents suivants donnent des renseignements sur les deux maisons situées dans la Contrada del Monte, que Sante acheta de la confrérie S. Maria della Misericordia. Dans le livre de l'administration de ladite confrérie, des années 1430-1471, on lit, au folio 67 : « 1463. Sante de Peruzzino già de Colbordolo et mo habitatore in Urbino de dar a dì primo di luglio ducati duecento quaranta a bol. 40 per ducato, i dicti sono per prezzo de doi case lui comperò da noi, le quali fuoro una de mstro Simone de Rizio et l'altera de ser Francesco de Ghiaiuolo o da Lamole, co questi patti, cio è che dicti cento ducati al presente, li ducati septanta a termine de uno anno et il resto di li a sei mesi si che di qui a mesi diciotto sieno pagati tutti. »

« 1464. 16 mensis maji.... In statione infrascriptæ Fraternitatis in quâ residet Johannes Lucæ Bartolomeus q. Angeli de Urbino sindacus et procurator Rectorum Fraternitatis S. Mariæ de Misericordiâ de Plano mercati dictæ civitatis.... sindacario nomine prædicto.... dedit.... vendidit.... Santi Peruzzoli de Castro Coburdoli et nunc de Urbino præsenti et ementi pro se et suis hæredibus unam domum cum suo solo solario parietibus et omnibus suis ædificiis et pertinentiis sitam in dictâ civitate in burgo montis in Q. Episcopatus.... quæ domus pro parte fuit olim de bonis mtri Simonis Rizi et pro parte de bonis ol. ser Francisci Thomæ de Ghiajolo et effectæ sunt una domus.... et hoc fecit dictus venditor pro pretio et nomine pretii 240 florenorum ad rationem 40 bon. quos in præsentiâ dictorum testium dixit et confessus fuit habuisse et recepisse a dicto emptore. Renuncians etc.

« Jeronimus ser Francisci de Cornio rogatus.... die 21 maji fuit registratum. Et ego Bartolomeus quondam ser Peri not. dicti registri registravi. »

Il est certain que Sante était entremetteur d'affaires ou revendeur, ce qui est prouvé par plusieurs documents. Ainsi on le qualifie de la sorte en le nommant, parmi les témoins dont il est question dans les actes de ser Biagio del q. ser Giovanni, du 16 mai

1460 : *Santes Peruccii de Castro Colburdoli triculus* (*treccone*, revendeur). Voyez le livre du quartier di Posterla 1460, fol. 12.

De plus, il ressort du livre de la confrérie de S. Maria della Misericordia, nommé *Saldi*, que cette confrérie faisait souvent des achats chez lui. Ainsi, par exemple, fol. 16 : « Sancte de Peruzino de Colbordole a dì XV agosto 1456.... bolognini septanta quatro per più cose tolte della sua botegha. »

Folio 132. « 1462. Giugno 25 per doi fune et per aguti et per altre cose tolte de la sua botegha bol. 30. »

Folio 172 : « A dì 10 de giugno Sancte de Peruzino de haver ducati tri bolognini 24 per stara tri di grano comperato da lui. »

Et dans le livre principal de la même confrérie de 1463 à 1479, fol. 89 : « A dì 4 maggio 1466 per fune, vischio, maschioli e altre cose tolte a la sua botegha bol. 92 a Sancte de Peruzino gia da Colbordole. »

Folio 259 : « 1473 a 2 sett. bol. 11 a Sancte de Colbordole per cascio dato per colla.

Folio 260 : « 22 ott. bol. 6 contanti per noi a Sancte de Peruzole per cascio lui ha dato per colla. »

Dans un acte du notaire ser Antonio, daté du 6 mars 1462, Sante certifie avoir reçu de Meo di Paolo del Peglio 10 *fiorini da bol. 40 della qual somma gli era creditore pel prezzo di XX quartarolarum olei*, c'est-à-dire qu'il lui avait vendu vingt quartaruoli d'huile pesant deux cent cinquante livres.

Dans le livre du quartier du Vescovat 1473, fol. 39, est enregistré un certificat de Lodovico degli Oddi, par lequel les frères Rodolfo et Francesco reconnaissent avoir reçu de maestro Sante di Peruzzolo 90 florins, pour de l'huile qu'ils lui ont vendue.

Sante fit son testament le 19 mai 1484, dans le couvent S. Girolamo, à Urbin. Il légua 100 florins à sa fille Santa, cinq soldi à cause de la loi *falcidie;* également 100 florins à sa fille Margherita, et 10 florins à cause de la loi *falcidie....* « In omnibus autem aliis suis bonis.... Joannem et donnum Bartolomeum ejus fil. legit. et nat., videlicet dictum donnum Bartolomeum in bonis ascendentibus valorem existimationem septuaginta florenorum et non

ultrà et dictum Joannem in toto residuo bonorum dictæ suæ hæreditatis suos.... hæredes instituit et fecit.... Et ego ser Hieronimus ser' Nicolai.... notarius rogatus.... Die secundâ mensis augusti obiit dictus testator et die ultimâ ejusdem autenticavi. 1485 die 3 jan. præsens testamentum præsentatum fuit registro.... et ego Bartolomeus q. Philippi de Carro de Arimino hab. Urbin. reg., etc. »

Elisabetta. — La femme de Sante était une fille de Matteo di Lomo, et sœur de Francesco, qui fit son testament le 28 novembre 1446, lequel fut enregistré par Pietro del q. Meo da Urbino. Di Lomo lègue à Francesco, « jure restitutionis dominæ Isabectæ, ejus sorori.... et uxori Sanctis Peruzzoli de Colburdolo, flor. 25 etc. »

Pungileoni, qui vit le testament de « Matteo Lominis de villa Fulcuinorum, » qui mourut le 17 mai 1453, dans la maison du maestro Antonio, à Borgo del Monte, rapporte que Matteo partagea inégalement sa fortune entre ses quatre filles, ses héritières; car donna Magia, femme de Meo di Giovanni da Perugia, bourgeois d'Urbin, reçut une plus forte part, sous la condition toutefois de donner deux ducats à Elisabetta et un ducat à Tommasa, comme dédommagement. Elisabetta, dont nous avons seulement à nous occuper ici, reçut plusieurs arpents de terre, dont trois dans la villa dell' Isola del piano, avec la maison y jointe, et encore un autre bien-fonds avec dépendances dans le Castello de Monte Fabbri. En outre, elle avait reçu 51 scudo de dot, dont 30 en espèces et en habillements, et 21 en un bien-fonds « in curte Colburdoli iuxtà andamentum, res ecclesiæ Sanctæ Mariæ Murciollæ, res hæredum Andreæ Rentii, pro pretio 21 flor. » Avec le consentement de son époux Sante, elle vendit ce bien-fonds à Luca di Francesco di Colbordolo, pour 55 flor., comme on le voit dans les actes de Simone d'Antonio Vanni, du 21 juin 1460, fol. 170.

Selon un document concernant la dot de sa fille Margherita, du 23 sept. 1479, on pourrait croire qu'elle était déjà morte à cette époque; mais cela est contredit par la mention qui est faite de sa

mort et par l'obit pour la paix de son âme dans le livre *Intrata et Esito* de l'église des Franciscains à Urbin, où l'on peut lire sur le verso du fol. 34 :

1491. A dì 3 ott. intrò lib. 6 de cera per la morte de la matre de Giovan de Sante.

A. dì 11 dicto per l'uffitio de la matre de Giovan de Sancte....

VI. Jacopa. — Son mari en secondes noces était Andrea di Antonio Ceccoli de Castello Pitriano, qui fit donner, le 18 octobre 1444, par le notaire de Colbordolo, Lodovico del q. Angelo, quittance de la dot de sa femme, évaluée à 32 florins en espèces, habillements, etc. Sa mère lui légua encore 2 florins supplémentaires.

VII. Francesca. — Elle était femme de Niccolò di Antonio del q. Betto de Colbordolo, comme nous l'apprend l'acte dressé dans la maison de Peruzzolo, et rédigé par le notaire Lodovico del q. Angelo di Colbordolo, le 18 octobre 1444. Elle reçut 31 florins de dot, le trousseau y compris; et sa mère lui légua, en outre, 3 florins par un article de son deuxième testament. Celle-ci (Gentilina) avait voulu, dans un premier testament en date de l'année 1450, donner 10 florins à chacune de ses filles (dont aussi une du nom de Cristina, issue d'un précédent mariage); mais elle fut plus tard obligée de réduire son legs à la somme de 3 flor.

VIII. Giovanni Santi. — Dans le livre de l'administration de la confrérie de S. Maria della Misericordia, des années 1479 à 1487, on trouve le renseignement suivant, au fol. 258 : « 1486 dì 9 de novembre. Giovanni de Sante depentore de Urbino de dare per prezo d'uno pezo de terreno culto e vignato lo quale per deliberatione de Rectori et per conventione che era intra Tomasso e Paolo de Colbordolo e Sante patre del dicto Giovanni, se rivende per lo prezio chel dicto Tomasso la comperò dal dicto Sante 100 fior. de bol. 40 l'uno la quale terra è posta ne la corte de cita in vocabolo Varrea.... del quale ne fu rogato ser Francesco Veterani.

Giovanni acquitta cette somme en différents termes, comme on le voit dans le même registre. Ainsi, par exemple, son beau-frère

Battista de Ciarla paya encore, pour son compte, 5 florins, le 22 janvier 1488, à la même confrérie.

Le 27 février 1489, il certifia avoir reçu de son beau-père Battista di Niccolò Ciarla « a dicto Baptistâ, vice et nomine donnæ Magiæ ejus filiæ et uxoris dicti Joannes, florenos centum quinquaginta ad rationem 40 bonenorum pro singulo floreno in pecuniis argenteis aureis et rebus comuniter extimatis adscendentibus in totum ad dictam summam pro dotibus dictæ D. Magiæ pro matrimonio contracto et carnali copulâ consumatâ inter dictos Joannem et D. Magiam.... promixit dicto Baptista etc.... presenti.... salvare et custodire pro dictâ Do. Magiâ vel illorum etc. » Acte du notaire Niccolò di Battista da Scotaneto, enregistré le 7 mars 1489 dans le livre du quartier di Posterla par Jacopo del q. Luca Beni.

Luca Zaccagna avait pour femme une sœur de Magia Ciarla, qui se nommait Lucia. Lorsqu'il fut près de mourir, le 8 mars 1489, il institua son beau-frère Giovanni Santi son exécuteur testamentaire, conjointement avec Gaspare Buffi, Niccola Gini, docteur en droit, et le comte Ottaviano Ubaldini della Carda, qui, pendant la jeunesse du duc Guidubaldo, gouvernait sous son nom le duché d'Urbin.

Nous n'avons qu'un seul acte relatif à Bernardina, fille de l'orfévre Piero di Parte, seconde femme de Giovanni Santi; le voici : « 1492. Maji 25. In ecclesiâ Sanctæ Agathæ.... D. Bernardina fil. Petri Partis de Urbino major 14 annis, minor 25 constituta coram spectabili Il. doctore Do. Alexandro de Rugeriis de regio dignissimo potestate civ. Urbini, sedente super quâdam bancatâ ligneâ existente in prædictâ ecclesiâ pro tribunali cum præsentiâ et consensu magistri Joannis Sanctis Peruzzoli civ. Urb. mariti dict. D. Berardinæ præsentis, asserens se habere notitiam omnium bonorum ejus parentum.... renuncians in suâ merâ liberâ spontaneâ voluntate dicto Petro ejus patri præsenti ut recipienti nomine et vice Thomæ, Benedicti filior. masc. dicti Peri fratrum dic. D. Berardinæ cessit et concessit omnia jura quæcunque habere possit in bonis dictorum ejus parentum.... cum dictus Perus dicto

Joanni ejus vero et ipsi Do. Berardinæ uxori dicti Joannis et fil. dicti Peri.... promisit pro dote et dotis nomine dictæ D. Berardinæ.... solvere et numerare dicto Joanni ejus viro seu ipsi Do. Berardinæ.... florenos ducentos.... videlicet florenos centum.... de bonis ipsius Peri et alios centum florenos de bonis Do. Catharinæ ejus uxoris.... Quibus omnibus dictus domnus potestas etc. Et ego Lodovicus ser Donati magistri Baldi aurificis de Urbino in q. episcopatus notarius rogatus. »

Dans le livre B. de la compagnie del Corpo di Cristo on trouve indiqués différents ouvrages de peinture exécutés pour elle par Giovanni ; savoir :

Folio 127. 1486. Novembre 12. Ducati doi d'oro a Giohe de Sante per comprar l'oro per andorare gli Angioli alla Fraternità.

Folio 127 *verso*. 1487. Giugno 10. Fior 3 1/2 per depingere et andorare li Angioli a Giohe de Sante.

Folio 130. 1487.... Per depingere et andorare li Angioli a Giohan de Sante.

Folio 201 *verso*. 1493. Febb. 4. Per manifattura de candelieri a Giohe de Sante fior. 2 bol. 30 den. 5.

Folio 201. 1493. Marzo 21. Bolog. 39 a Giovan de Sante per cento fogli d'oro per rifare li Angioli.

Le 27 juillet 1494, Giovanni fit son testament, dans lequel on remarqua les dispositions suivantes : « Reliquit iure restitutionis Do. Berardinæ ejus uxori et fil. Peri Partis.... flor. 60 quos dixit habuisse pro parte dotium.... reliquit dictæ ejus uxori infràscriptas res.... videlicet unam camurram panni londræ cum manicis cremesini, item unam aliam camurram vulgariter dicto un buccarino cum manicis rasi pavonazzi cum suis fulcimentis, item unum par linteaminum subtilium laboratorum, item unum par guancialium laboratorum, item quatuor panixellos acciæ et foris, duos laboratos et alios non. Item reliquit iure legati dictæ ejus uxori annulos quatuor aureos cum gemmis et sine cum cingulis.... et quibusdam cuffis et velettis.... Item jussit voluit.... dictam.... Do. Bernardinam ejus uxorem dominam massariam et usufructuariam in domo ipsius testatoris donec vitam vidualem honestam et

castam servaverit et in dictâ ejus domo permanserit cum infràscriptis ejus hæredibus.... Item jussit Don. Sanctam ejus sororem et uxorem q. mtri. Bartolomei Sartoris de Urbino.... posse stare et habitare in domo dicti testatoris et in eâ habere victum absque contradictione infràscriptorum suorum hæredum. Item assignavit in pecuniis existentibus in quâdam ejus capsâ ducatos centum.... auri computatis in iis ducatis 36 auri in auro mutuatis per ipsum testatorem Arcangelo Peri.... In omnibus autem suis bonis.... suos hæredes universales instituit Dom. Bartolomeum ejus fratrem, Raphaelem ejus filium legitimum et naturalem ex Do. Magiâ alterâ q^{m} ejus uxore et ventrem ipsius Do. Bernardinæ si unum vel plures filios masculos pepererit æquis portionibus et pleno jure, et si filiam fœminam unam vel plures pepererit, ei vel eis reliquit iure institutionis 150 florenos pro quâlibet pro earum dotibus, et si aliquis dictorum filiorum suorum tam nat. nascit. decesserit seu decesserint sine fil.... tunc eo in casu substituit aliam vel alios.... seu eorum filios masculos.... quibus descendentibus substituit fœminas.... et ipsis non extantibus substituit dict. ejus fratrem et Do. Sanctam ejus sororem.... Si vero dicta Do. Sancta non supervixerit, tunc reliquit jure legati ecclesiæ Sanctæ Claræ de Urbino flor. 50.... et Hieronymo ejus nepoti et fil. Antonii Bartoli Vagnini de Urbino ex Do. Margaritâ ejusdem testatoris q. sorore et q. uxore dicti Antonii flor. 100.... et in reliquo bonorum omnium instituit et substituit Fraternitatem S. Mariæ de Misericordiâ.... Tutorem autem et curatorem dic. ejus fil. tam nat. quam nascit. instituit et esse voluit Donn. Bartolomæum ejus fratrem præd.... vel ipso decedente Ludovicum Baldi de Urbino : fideicommissarium autem et hujus testamenti dispositorem et executorem fecit et esse voluit Petrum Partis Simonis ejus socerum, et hanc esse suam ultimam voluntatem asseruit.... annullans omne aliud testamentum.... et maximè aliud testamentum manu mei sub die 26 mensis Julii præsentis anni.... » Parmi les témoins se trouvaient le sculpteur Ambrogio Barocci da Milano, Evangelista da Pian di Meleto, l'élève de Giovanni, ser Tommaso di Maestro Trajano Alberti, et autres.

« Et ego ser Ludovicus q. Antonii de Alexandris.... rogatus scribere scripsi.... et die 1 mensis Augusti decessit dictus testator et ego interfui ejus funeri et die 10 dicti mensis autenticavi et donno Bartolomeo restitui. » Enregistré dans le livre du quartier S. Croce, le 15 août 1494, fol. 32 au *verso*, par Matteo Geri, qui avait été présenté par le frère du défunt.

Sur son lit de mort, Giovanni fit encore un nouveau testament le 29 juillet 1494, dans lequel, à ce qu'il paraît, il annula deux legs en faveur de Vagnini et du monastère de S. Chiara; car on lit dans l'acte du notaire : « Omissis aliis quam pluribus legatis anteà institutis. » Néanmoins il paraît que Raphaël, héritier de son père, rétablit les legs qui avaient été omis ou supprimés, puisque D. Girolamo Vagnini reçut les intérêts des 100 florins et que les nonnes de S. Chiara en reçurent 50.

Le livre *Intrata et Esito*, des années 1484 à 1496, dans la sacristie de l'église S. Francesco, nous apprend le jour de la mort de Giovanni. On trouve sur le *verso* du fol. 50 cette mention : « 1494. A dì ditto 1 d'agusto per la morte di Giovan de Sante intrò lib. 14 e 8 de cera. »

Il n'est pas inutile de dire qu'il y avait alors à Urbin et dans les environs plusieurs autres individus portant aussi le nom de Giovanni Sante; mais ils n'appartenaient pas à la famille des Santi de Colbordolo, et aucun d'eux, d'ailleurs, n'était peintre, à l'exception d'un nommé Battista, fils de Pier Sante; mais ce peintre était de la famille des Priori. Il est nommé dans le procès-verbal nº 17, de ser Simon Vanni, fol. 83 : Magister Baptista quondam Peri Sanctis aliàs Prioris de Urbino pictor. Il est encore cité souvent dans d'autres actes; mais nulle part avec une qualification honorifique quelconque. Selon un renseignement que nous fournit l'*Hist. mon. B. Petri de Pisis Baptistæ Sajanelli* (II, p. 194), il y avait dans le réfectoire d'un couvent, à Urbin, un ancien tableau représentant le Christ en croix, peint sur bois, avec cette inscription : *MCCCCXXXXIIII Baptista Peri pinxit*. Ce Battista Sante fit son testament le 14 juillet 1457, et mourut le lendemain. (Voy. Pungileoni, *Elogio storico. di Giov. Santi*, p. 46.) Il faut ne plus

s'arrêter aux inductions erronées d'Andr. Lazzari et de ceux qui l'ont pris pour guide. Nous avons mentionné ce peintre insignifiant, par cette raison que, dans la fausse généalogie de Raphaël, qui se trouve sur le portrait du palais Albani à Rome, un certain Giov. Battista est indiqué comme étant le père de Giovanni; mais, comme nous l'avons dit, cet arbre généalogique n'est qu'une pure fiction, une œuvre de fourberie, avec laquelle tombent tous ces peintres ancêtres de Raphaël, Giulio, Galeazzo, Antonio et Vincenzo Sanzio, qui s'y trouvent indiqués, et dont les ouvrages imaginaires ont préoccupé des amateurs assez crédules pour aller les chercher à Urbin, pour s'imaginer en avoir découvert quelques précieux spécimens.

Magia Ciarla. — Dans le livre de l'église S. Francesco : *Intrata et Esito*, des années 1484 à 1496, on lit sur le *verso* du fol. 34 : « 1491. A dì 7 ottobre intrò 14 1/2 lib. de cera per la morte de la donna Giovan de Sancte. »

« A dì 10 dicto per l'uffitio della donna de Giovan de Sancte. »

Bernardina Parte. — Les actes suivants concernent les démêlés qui eurent lieu entre Raphaël et sa belle-mère, et avec son tuteur don Bartolomeo.

Acte du notaire Federico di Paolo di Monte Guiduccio, d'Urbin : « 1495. Mai 31. — D. Bartholomæus q. Sancti de Peruzolis de Urbino per se et suos hæredes.... ac etiam nomine et vice Raphaelis ejus nepotis.... tutorio nomine ipsius Raphaelis.... obligavit mastro Peri Partis de Urbino præsenti et recipienti pro donnâ Bernardinâ ejus filiâ et uxor ol. magistri Joannis q. Santis ut patri et legitimo administratori ejusdem donnæ Bernardinæ dare et solvere florenos quinquaginta duos.... quos reliquit dictus m. Joannes in ejus testamento.... restitui donnæ Bernardinæ etc. »

Acte du même notaire du 17 juin 1495 : « Antonius Umili vic. gen.... condemnamus dictum D. Bartholomæum.... ad dandos panicellos.... pro sustentatione puellæ Elisabetæ.... obligando dictum D. Bartholomæum ad alimentandum dictam donnam Berardinam, ut possit in domo mariti stare juxtà testamentum etc. »

Acte du même notaire, du 19 décembre 1497 : « Nos Alexander

Spagnolus de Mantua decretorum doctor et vicarius R. D. Joannis Petri de Arrivabenis epis. Urb. cognitor et decisor litis.... inter donnam Berardinam filiam Peri Partis et ser Alexandrum Marsili ejus procuratorem.... et donnum Bartolomeum q. Sancti Peruzoli.... et Rafaelem Jo. Sancti et ser Lodovicum Baldi procuratorem eorum.... assertos reos conventos.... sententiamus et in scriptis declaramus.... prædictum D. Bartolomeum, non obstantibus exceptis, compellandum et compelli debere ad eligendum unum arbitrum et bonum virum pro parte suâ, qui cum alio eligendo ex parte donnæ Berardinæ habeant declarare dicta alimenta juxtà facultates hæreditatis, habitâ ratione ejus quod ipsa opèrari potuisset in domo hæredum et proùt in dictà.... et hoc pro quartà hæreditatis tangente d. D. Bartolomeo, et pro residuo reservamus jus et facultatem d. donnæ Berardinæ rectius agendi contrà dictum Rafaellum minorem : et eumdem D. Bartolomeum in expensis condemnamus.

Les deux documents suivants nous apprennent de quelle manière ces querelles prolongées furent définitivement assoupies :

« 1499. Jun. 3. Conventio inter Do. Berardinam.... et domnus Bartolomeum et Raphaelem occasione legati facti per Joannem Sanctis super alimentis, victu et vestitu dictæ Do. Berardinæ.... venerunt ad infràscriptam transactionem.... dare et solvere pro alimentis dictis Do. Berardinæ et Elisabeth florenos viginti sex.... et quod dicta Elisabeth per duos annos stare debeat in domo magistri Peri penes dictam Do. Berardinam ejus matrem, habere debeat alimenta, etc. »

« Matheus ser Thomæ de Oddis de Urbino notarius. 1500. Maji 13. Magister Petrus Mag. Partis aurifaber.... nomine et vice Do. Berardinæ ejus filiæ.... promisit se facturum, quod dicta Do. Berardina ratum habebit præsens instrumentum.... de ulterius non petendo.... Do. Bartolomeo stipulanti pro se et nomine Raphaelis fil. dicti Joannis.... de summâ et quantitate viginti sex florenorum etc. — Et mihi notario publico.... pro dicto Raffaele absente, summa etc. — Matheus ser Thomæ de Oddis de Urbino notarius. »

Après cet accommodement, Bernardina ne troubla plus la famille Santi, et, le 22 octobre 1508, elle reçut de sa mère un supplément de dot de 100 florins, comme le rapporte l'acte rédigé par le notaire Niccolò Sansoni dans la chambre du palais ducal, en présence d'Emilia Pia Feltria di Carpi.

IX. Don Bartolomeo. — Il était archiprêtre du diocèse de San Donato, qui, anciennement, dépendait du monastère Fonte Avellana, où, selon la tradition, Dante aurait travaillé à son immortel poëme. Le 15 octobre 1483, il reçut en ferme, de son père, un petit bien-fonds, en récompense de ses bons soins (*di ragione della sua cura*), comme cela est dit dans l'acte du notaire ser Simone Vanni, rédigé dans l'atelier paternel audit jour. Le 15 mars 1492, il laissa en bail héréditaire quelques champs à maestro Francesco Antonio de' Giordani, suivant l'acte du notaire ser Ant. Vanni, rédigé dans l'atelier des héritiers de Giovanni di Luca Zaccagna : « Quam tenet Joann. de Sancte pos. in Burgo Montio S. Sergii juxtà stratam publ. bona dicti Joann. de Sancte bona hæredum Joann. Lucæ. »

Dans le livre des années 1488 à 1527 de la confrérie S. Maria della Misericordia, qui hérita de la fortune de Giovanni, lorsque la famille des Santi vint à s'éteindre, on trouve le nom de D. Bartolomeo sur le feuillet 131.

X. Santa. — Son époux Bartolomeo di Marino, tailleur, certifia avoir reçu, de Sante di Peruzzolo de Colbordolo, 61 florins, et plus tard 39 autres florins, comme dot de sa femme, ainsi que le fait est consigné dans l'acte du notaire ser Tommaso di ser Lodovico degli Oddi, du 19 septembre 1469 et du 30 décembre 1474. Ce dernier acte fut rédigé dans l'atelier de Sante et enregistré dans le livre du quartier del Vescovado, fol. 5, par Giacomo Beni di Viapiana. Bartolomeo fit son testament le 20 août 1490. Dans ce testament, il nomma sa femme Santa héritière universelle, et, après la mort de cette dernière, les moines du couvent S. Francesco, à l'exception d'un bien-fonds légué à Simone di Battista de' Ciarli. Ce document se trouve dans les archives de l'église S. Francesco, charte n° 2.

Dans le livre *Intrata et Esito*, des années 1484 à 1496, de la

même église des Franciscains, est mentionné le jour de sa mort, fol. 29 *verso :* « 1490 a dì 4 ditto (ottobre) per la morte di mstro Bartolomeo Sarto lib. di cera 9 e 6. »

XI. Margherita. — Quittance de son mari Antonio Vagnini, pour réception de sa dot :

« Antonius q. Bartholomei Bartoli Vagnini de Urbino.... confessus fuit habuisse flor. 100.... a Sante Peruzoli.... pro dote.... donnæ Margaritæ fil. dicti Sanctis et uxoris dicti Antonii.... quos centum flor. dixit idem Sanctes dedisse et dare tam de bonis donnæ Elisabetæ matris quondam dictæ Don. Margaritæ et uxoris ipsius Sanctis, etc. »

Acte du notaire ser Agnolo d'Urbino du 3 sept. 1479 : « In apotecâ mei notarii.... in quâ residet Bartolomeus Peri de Ginghis positâ in q. episcopatus. »

Dans le plus ancien livre de la sacristie de l'église S. Francesco il est dit, au *verso* du feuillet 5, que Margherita et Antonio Vagnini perdirent un enfant du sexe masculin : « 1485 et de dare a dì ditto (28 agosto) per uno Mamolino d'Antonio de Bartolo de Vagnino lib. di cera 2 e 6. » — Il résulte d'autres documents qu'ils avaient un fils, du nom de Girolamo, lequel fit mettre une inscription sur le tombeau de la fiancée de Raphaël, nièce du cardinal Divizio da Bibiena. C'est le même Girolamo qui fut aussi chargé par les exécuteurs testamentaires de Raphaël d'acheter la maison *dell' Immagine*, dans la rue de' Coronari, à Rome, dont les revenus servent encore à entretenir la chapelle instituée par Raphaël sous le vocable de la Madonna del Sasso.

XII. Raffaello. — Extrait du testament des grands parents de Raphaël, du côté maternel : « 1494. Aug. 8. — Baptista q. Nicolai Ciarla de Urbino sanus.... reliquis Raphaeli, pupillo et filio ol. Joannis Sanctis, et Do. Magiæ fil. q. dicti testatoris, florenos CL, quos dicta Magia habuit tempore contracti matrimonii cum dicto Joanne. Item reliquit dicto jure dicto Raphaeli solidos quinque pro legitimâ et falcidiâ. — 1494. Oct. 9. Do. Camilla uxor Baptistæ q. Nicolai Ciarla.... reliquit Raphaeli ejus nepoti pro parte et falcidiâ XL bononenos, etc. »

Selon Tiberino (*Supplément*, n° 34 [1]), cet écrivain aurait découvert, dans un registre d'église, que le testament de Raphaël fut reçu par le notaire Andrea Gabrielli; mais, malgré toutes les recherches faites à Rome et ailleurs, on n'a pu retrouver ce testament. On a même tout lieu de croire que Raphaël n'a jamais fait de testament par écrit, mais qu'il a seulement exprimé verbalement ses dernières volontés à ses deux amis, le président de la chancellerie, Baldassare Turini da Pescia, et Giovan Battista Branconi d'Aquila, chambellan de Léon X, en les nommant ses exécuteurs testamentaires. Ce fait paraît être bien prouvé, puisque, lors du partage de la succession, il y est question d'exécuteurs testamentaires, et jamais d'un testament rédigé par un notaire. Ce ne fut, d'ailleurs, qu'après de longs pourparlers qu'un accommodement eut lieu entre les héritiers.

Nous devons la connaissance de cette particularité aux recherches du secrétaire perpétuel de l'Académie pontificale d'archéologie, M. Visconti [2], qui a découvert un document nouveau dans lequel il est dit expressément que, pour empêcher tous procès et pour épargner tous les frais résultant d'une contestation judiciaire, les parties intéressées avaient résolu de s'accommoder par l'intervention de quelques amis communs.

Ceux des parents qui avaient à élever des prétentions sur l'héritage de l'illustre défunt étaient : Agostino di Battista; Ciarla Ridolfo di Giovan Luca et Giovan Battista di Simone Ciarla; Maddalena, fille de feu Battista Ciarla et femme de Francesco di Giovan Luca di Urbino; Costanza, fille de Francesco, ci-dessus nommée; Lucia, veuve, fille de Battista Ciarla. Ils furent tous représentés par trois personnes qu'ils avaient choisies, savoir : Livio Quidalotto, fils de maître Giulio, médecin et chambellan de Léon X, Francesco di Giovan Luca et Giovan Battista di Baldi, tous originaires d'Urbin. Leurs pleins pouvoirs avaient été dressés en cette

1. Voy. Ab. C. Fea. *Sepolcro di Raffaello*, p. 17.

2. Voy. *Istoria del ritrovamento delle spoglie mortali di Raffaello Sanzio da Urbino, scritta dal principe* D. Pietro Odescalchi, etc., con notizie raccolte dal cav. P. E. Visconti, etc. (Roma, 1833, p. 87-89, et p. 115.)

ville, le 12 novembre 1520, par Matteo del quodam Geri Ventura degli Accomandi, du quartier du Vescovat. L'accommodement du 19 décembre 1520 stipule qu'une somme de 1,000 ducats d'or, en or *di Camera*, sera versée par Filippo di Rodolfi, négociant florentin à Rome, et partagée entre les parents de Raphaël. L'acte très-détaillé se trouve dans l'*Ufficii di argenti, Protocolle di* 1520, dressé par Ippolito di Cæsis, secrétaire et greffier de la R. C. A.

La succession de Giovanni Santi avait été estimée à 860 florins, qui, faute d'héritiers directs, devaient revenir à la confrérie de Santa Maria della Misericordia. La confrérie fit valoir ses droits aussitôt après la mort de Raphaël. Mais sur cette somme de 860 florins il fallait en déduire 150 qui formaient la dot de Magia, 150 autres qui étaient la part de sa fille Elisabetta, morte jeune, et encore 79 autres qui appartenaient légalement à Raphaël, sans que son père en pût disposer. En outre, il y avait deux legs, l'un de 50 florins au couvent S. Chiara, et 190 autres à D. Girolamo Vagnini. La confrérie de Santa Maria della Misericordia ne reçut donc, le 20 juin 1511, que 355 florins de la succession des Santi, comme on peut le voir dans leur livre d'administration au fol. 389.

Les prétentions de la confrérie de S. Maria della Misericordia di Piano di Mercato, représentant la famille Ciarla, étaient plus difficiles à débrouiller, en ce que Dom Girolamo Vagnini avait eu des legs de la part de différents membres de la famille Santi et que ses biens avaient beaucoup gagné en valeur. Il y eut à ce sujet un arrangement, le 6 juin 1521, entre les héritiers des familles Ciarla et Vagnini, arrangement que Pungileoni rapporte en grand détail dans son *Elogio stor. di Raffaello Santi* (p. 266-278). Nous y renvoyons le lecteur, en nous bornant à donner ici un seul renseignement. Des 1,070 florins en espèces et en biens-fonds que la famille Ciarla hérita de Raphaël, sa tante maternelle Maddalena paya 280 florins à la confrérie. Le reste fut partagé en quatre parties égales, de 197 1/2 chacune, pour les héritiers ci-après nommés : Agostino Ciarla, oncle de Raphaël; Maddalena Ciarla-Zaccagna; Rodolfo Zaccagna, fils de Lucia Ciarla; et enfin Giov. Battista et Giov. Francesco, les deux fils de Simone Ciarla, que

Raphaël avait aimés si particulièrement, qu'il se considérait comme leur second père.

D'après la lettre de Marcantonio Michel de ser Vettor, du 21 avril 1520, à Antonio di Marsilio, à Venise, Raphaël aurait laissé, à sa mort, une fortune de 16,000 ducats et légué sa maison, bâtie par le Bramante, estimée 3,000 ducats, au cardinal Divizio da Bibiena, oncle de sa fiancée. Celui-ci étant mort le 9 novembre de la même année au Vatican, la maison de Raphaël, à ce qu'il paraîtrait, ne lui avait pas encore été délivrée.

Une autre disposition du testament verbal de Raphaël, ce fut, comme nous l'avons déjà dit, l'achat de la maison dite *l'Immagine*, dans la rue dei Coronari, achat fait par les exécuteurs testamentaires Battista Branconi d'Aquila et Baldassare Turini de Pescia, pour que les revenus de cette maison servissent à payer l'établissement et l'entretien de l'autel fondé par Raphaël au Panthéon. D. Girolamo Vagnini fut le premier chapelain, suivant un acte enregistré en l'année 1521 par Marco Garibaldi; et, plus tard, le même Vagnini augmenta encore, à ses dépens, les revenus de cette chapelle [1].

Nous avons vu, par les documents concernant Santi, père de Giovanni, qu'il avait acquis deux maisons adjacentes dans la Contrada del Monte, à Urbin, et qu'il les avait réunies en un seul corps d'habitation. Ces deux maisons échurent, dans la succession de Raphaël, par suite de la convention de famille mentionnée ci-dessus, à D. Maddalena Ciarla, épouse de Francesco Zaccagna, qui les sépara de nouveau en deux parts inégales, et qui vendit l'une, avec le consentement de son mari, à « Tommaso del q. Andrea di S. Donato in Taviglione, » moyennant 200 florins. (Extrait de l'acte du notaire Vincenzo Vanni du 24 février 1536.) Ses héritiers vendirent l'autre maison à la famille Donati. C'est ainsi que cette maison devint la propriété de Girolamo Rodolfo di Fossombrone, époux de D. Catterina Donati, à qui le savant architecte Muzio Oddi, d'Urbin, l'acheta en 1635. Celui-ci désigna en ces termes cette maison, dans son testament du 7 septembre 1639 :

1. Voy. Visconti, *Istoria del ritrovamento*, etc., déjà citée, p. 80.

Quœ erat q. insignis pictoris Raphaelis de Urbino. Mais il ne savait pas qu'il n'avait jamais possédé qu'une partie de la maison paternelle de Raphaël. De là résulte l'erreur qui dépare la belle inscription que le noble Muzio Oddi fit placer sur sa maison en l'honneur de son glorieux compatriote. Voici cette inscription :

NVMQVAM MORITVRVS
EXIGVIS HISCE IN ÆDIBVS
EXIMIVS ILLE PICTOR RAPHAEL
NATVS EST
OCT. ID. APR. AN. MCDXXCIII.
VENERARE
IGITVR HOSPES
NOMEN ET GENIVM LOCI.
NE MIRERE
LVDIT IN HVMANIS DIVINA POTENTIA REBVS
ET SÆPE IN PARVIS CLAVDERE MAGNA SOLET.

Cette maison resta, jusqu'à l'année 1703, la propriété de la famille Oddi, comme le rapporte dans son Journal le pape Clément XI, qui était allé la visiter. Actuellement (en 1835), les deux maisons, qui subsistent encore, portant les numéros 275 et 276, appartiennent à Bonifoschi, et sont habitées par son intendant Albini.

XIII. N. N., Fils de Giovanni. — On lit dans le livre *Intrata et Esito* de l'église S. Francesco, au *verso* du feuillet 6 : « 1485. A dì 20 settembre, per la morte d'uno figliolo de Gio. de Sancte, messo in chassa lib. de cera o. 8. »

XIV. N. N., Fille de Giovanni.—Dans le même livre de l'église S. Francesco, on lit au *verso* du feuillet 34 : « A dì 25 dicto (ottobre), intro lib. 3 1/2 de cera per la morte de la figliola de Giovan de Sancte. »

XV. Elisabetta. — Elle naquit seulement après la mort de son père, comme en fait foi le testament de Giovanni.

Dans l'arrangement entre les recteurs de la confrérie della Misericordia et les héritiers du défunt Raphaël, ces derniers,

selon l'acte du notaire ser Vincenzo Vanni, du 6 juin 1520, s'engagèrent à libérer la confrérie de toute charge : « Pro satisfactione donnæ Magiæ primæ uxoris dicti olim Joannis, et Do. Berardinæ secundæ uxoris, et pro relicto facto per D. Joannem Do. Elisabettæ ejus filiæ ex dictâ Do. Berardinâ in pupilari statu constitutæ, etc. »

Le docteur Gaye, dans son *Carteggio* II, n° xciv, donne l'extrait d'une lettre de Goro Gheri, datée de Florence le 7 avril 1519, et adressée à Benedetto Buondelmonte, ambassadeur à Rome, d'après laquelle on pourrait conclure que Raphaël avait encore un frère vivant à cette époque. Mais ce passage doit se rapporter à Girolamo Vagnini, fils d'Antonio Vagnini et de Margherita Santi. Ce Girolamo était le cousin de Raphaël, qui, comme nous l'avons déjà rapporté, le nomma médiateur dans un différend relatif à un bénéfice ecclésiastique. Voici le passage de la lettre en question : « Circa al benefizio d'Urbino che la Ex[a] del Duca voleva dare al suo cappellano, intendo quanto che monsignor Datario dice che el fratello (*cugino*) di Raffaello d'Urbino vi ha il regresso; noi non sapevamo punto di quello del fratello di detto Raffaello, el che scriverò a Urbino che sia dato il possesso al detto Raffaello, come aveva facto parecchi dì fa, perchè la Exa del Duca a Raffaello e alle cose sue faria molto maggior benefizio che questo non è. »

II.

DOCUMENTS RELATIFS AUX ARCHITECTES ET SCULPTEURS

QUI FURENT EMPLOYÉS A URBIN SOUS LES DUCS FEDERICO ET GUIDUBALDO.

I. LUCIANO LAURANNA, fils de Martino le Dalmate, fit le plan du palais ducal à Urbin. Ce fait est prouvé d'une manière irrécusable par le témoignage des contemporains de l'architecte même.

Giovanni Santi, qui, dans son enfance, avait vu commencer la construction du palais, en parle ainsi dans sa Chronique rimée :

Et l'architecto a tutti gli altri sopra
 Fu Lucian Lauranna, huomo excellente
 Che il nome vive benche morte el cuopra.

Qual cum l'ingegno altissimo e possente
 Guidava l'opera col parer del Conte,
 Che a ciò il parer aveva alto e lucente

Quant altro Signor mai, e le voglie pronte
 E ragion è che l'optimo architecto
 Sia quel che al spendere apre l'aureo fonte.

Pungileoni, dans son *Elogio storico di Giovanni Santi*, p. 71, cite plusieurs documents relatifs à Luciano Lauranna; il a même publié depuis, dans la *Vie du Bramante*, l'intéressante patente donnée par le duc Federico à notre architecte, datée de Castello di Pavia, le 18 juin 1468[1]. Le même acte était déjà mentionné dans

1. Voy. Pungileoni, *Memorie intorno alla vita ed alle opere di Donato o Donnino Bramante* (Roma, 1836, p. 63). Cette patente est ainsi conçue :

Federicus M. F. Urcini et Durantis Comes

Ser^{mae} Ligae Cap. Generalis.

Quelli uomini noi giudichiamo dover essere onorati, e commendati, li quali si trovano essere ornati di ingegno, e di virtù, e massime di quelle virtù che sempre sono state in prezzo ap-

les *Memorie concernenti la città di Urbino* de B. Baldi (Roma, 1724, in-fol.), avec cette remarque (p. 44), que Luciano Lauranna avait été envoyé au duc, avec d'autres artistes, par le roi de Naples. Voici comment il est désigné dans cet ouvrage : « Luciano nato in Lauranna, luogo della Schiavonia. » Pungileoni, au contraire, cite un acte judiciaire du notaire ser Agnolo di ser Francesco d'Urbin, en date du 19 sept. 1483, où il est dit : « Egregius vir Lucianus q. Martini de Jadia [1], provinciæ Dalmatiæ architectus, etc. »

Bernardino Baldi, dans sa *Descrittione del palazzo ducale d'Urbino,* qu'il écrivait en 1587 (Voy. *Memorie concernenti la città d'Urbino*), rapporte également que Luciano Lauranna fut l'architecte

presso gli antichi, e i moderni, com' è la virtù dell' architettura fondata nell' arte dell' aritmetica, e della geometria, che sono delle sette arti liberali e principali perchè sono in primo grado certitudini, ed è arte di grande scienza, e di grande ingegno, e da noi molto stimata ed approvata, ed avendo noi cercato per tutto, massime in Toscana ove è la fontana degli architettori, e non avendo trovato uomo che sia veramente intendente, e ben perito in tal mestiero, ultimamente avendo noi per fama prima inteso, e poi per esperienza veduto, e conosciuto, quanto l'egregio uomo maestro Luciano Ostensore di questa sia dotto ed instruito in quest' arte, ed avendo deliberato di fare un 'abitazione bella, e degna quanto si conviene alla condizione, e laudabil fama delli nostri progenitori, noi abbiamo eletto, e deputato il detto maestro Luciano per ingegniero e capo di tutti li maestri che lavoreranno alla detta opera, così di murare, come di mastri d'intagli in pietra, e mastri di legnami, e fabbri e ogni altra persona di qualunque grado, e di qualunque esercizio lavorasse alla detta opera, e così vogliamo e comandiamo alli detti mastri ed operari, e a ciascun de' nostri officiali e sudditi che avessero a provvedere, fare, ed operare alcuna cosa in detta opera, che al detto mastro Luciano debbano in ogni cosa obbedire e fare quanto per lui gli saria comandato, non altrimenti che alla persona nostra propria, ed in ispecialità comandiamo a ser Andrea Catoni nostro Canceliere e depositario delle entrate deputate alla detta casa, e così a S. Matteo dell' Isola officiale deputato alla provvisione delle cose necessarie al detto lavoro, che nelli pagamenti si avessero a fare, ed ordinare non facciano nè più, nè manco se non in quanto dal detto mastro Luciano gli sarà ordinato, e comandato, dando al detto maestro Luciano pieno arbitrio, e potestà, libertà e possanza di dover cassare, rimuovere qualunque mastro, ed operajo che fosse alla detta opera, che non gli piacesse, e non gli soddisfacesse a suo modo, o di poter condurre altri mastri, ed operari, e dargli a lavorare a cottimo o a giornata come gli piacesse, e così di poter punire e condannare e ritener da salario e da provisione di chi non avesse fatto il dovere, e tutte l'altre cose fare, le quali si appartiene ad un architettore e capo mastro deputato ad un lavoro, e quello proprio che potessimo noi medesimi fare, se fussimo presenti. Ed in fede di ciò abbiamo fatto fare questa patente presente, e sigillare del nostro maggior sigillo.

Datum in Castello Papiae dì 10 junii 1468.

1. Peut-être *Jadera*, *Zara*, ville qui contient beaucoup de monuments antiques. Voy. J. Spon : *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant*, t. 1, p. 64, et Fortis : *Voyage en Dalmatie*.

de ce palais, et fait remonter, avec Clementini (*Istoria di Rimini*), les premiers travaux à l'année 1447, ce qui mériterait d'être mieux établi par de nouvelles recherches.

Selon Gio. Gallo Galli, le duc aurait dépensé 200,000 ducats à construire son palais.

B. Baldi nous apprend aussi que Luciano peignit sur bois plusieurs sujets d'architecture, et qu'il excellait dans l'art de la perspective. Malheureusement, il n'est resté de ses peintures que ce souvenir.

II. Baccio Pontelli, de Florence, fut le second architecte employé à la construction du palais ducal. On le désigne quelquefois sous le nom de *Vaccio Pintelli da Urbino*, parce qu'il résidait dans cette ville et qu'il y mourut. Giovanni Santi ne le cite pas dans sa Chronique rimée, ce qui nous fait supposer que cet architecte, tant que Luciano Lauranna vécut, n'occupa qu'une place secondaire auprès de lui, ou bien que la construction du palais fut seulement continuée par Baccio Pontelli, sous le duc Guidubaldo, après la mort du pape Sixte IV. Il est certain que Sixte IV employa Baccio pendant son règne (1471-1484), surtout pour des travaux exécutés à Rome. Or, comme le même architecte ne pouvait être à la fois au service du pape et au service du duc, on doit croire que Baccio Pontelli ne vint se fixer à Urbin qu'après l'année 1484.

Cette dernière présomption semble confirmée par ce passage du Traité inédit sur l'architecture bourgeoise, composé par Oliviero Olivieri d'Urbin : « Morto Luciano, Baccio Pontello Fiorentino succede alla fabbrica del palazzo. » (Voy. Pungileoni, p. 82.) Dans les *Memorie d'Urbino*, l'auteur exprime une opinion analogue, p. 44 : « Io ho la fama non in tutto per falsa, giudico non impossibile, che egli (Baccio Pontelli) fosse architetto, ma ovvero inferiore a Luciano, ovvero, se Luciano morì avanti a lui, egli succedesse in luogo suo nella fabbrica cominciata. »

Des faits suivants il résulte encore que Baccio ne prit qu'une faible part à la construction du palais ducal, et seulement après la mort de Luciano Lauranna. On sait que le palais fut bâti par Fe-

derico da Montefeltro (mort en 1482), et que le duc Guidubaldo, son successeur, eut trop d'occupations à la guerre pour employer beaucoup de soins et d'argent à des ouvrages d'architecture. Ce qui le prouve incontestablement, ce sont les lettres F. C. (*Federicus Comes*) sculptées à la partie inférieure du palais, ainsi que les lettres F. D. (*Federicus Dux*), inscrites en haut du grand escalier. Or, Federico da Montefeltro n'ayant été nommé duc qu'en l'année 1474, nous avons ainsi date exacte de la construction de cette partie de l'édifice, et cette date se rapporte précisément à l'époque où Baccio était employé à Rome par le pape Sixte IV.

En outre, nous voyons Baccio Pontelli occupé, vers l'année 1491, à bâtir l'église et le monastère de S. Maria delle Grazie, près Sinigaglia, pour le compte de Giovanni della Rovere, proche parent de la maison d'Urbin, lequel fit exécuter ces grands travaux lorsque sa femme Giovanna di Montefeltro lui donna un fils, après une stérilité de quinze années (1491).

De plus, il ressort des actes du notaire Cristoforo Bartoli, en l'année 1492, que maître Baccio fit aussi le plan de l'église de Notre-Dame à Oriano, et qu'il en dirigea la construction. (Voyez Pungileoni, p. 82.)

Enfin, le P. Siena signale positivement, dans sa *Storia di Sinigaglia* (p. 160), le séjour de Baccio Pontelli à Urbin vers cette époque; et l'on voit, en effet, par les actes du notaire ser Agostino di ser Simone Vanni à Urbin, en 1499, que la fille de notre architecte fut mariée premièrement à Stefano Grassi da Milano, et ensuite à Giovanni di Giorgio da Urbino. Une autre des filles de Baccio était la femme de Gasparo Fazzini, dont le fils Francesco fit placer une inscription funèbre en l'honneur de Baccio Pontelli dans l'église des Dominicains à Urbin, inscription qui n'existe plus, mais qui fut recueillie par Lazzari. (Voy. *Elogio stor. di Gio. Santi*, del Pungileoni, p. 81.)

Il résulte donc de cette discussion, fondée sur des faits authentiques, que la coopération de Baccio Pontelli comme architecte à la construction du palais n'a pu être que très-minime, et que tout le mérite de la belle architecture des palais d'Urbin et de Gubbio

appartient à Luciano Laurana, malgré toutes les préventions du savant docteur Gaye en faveur de Baccio.

Néanmoins nous renvoyons le lecteur aux intéressantes recherches du docteur Gaye sur cet architecte, qui est un des meilleurs artistes de l'école de Brunelleschi ; car ces recherches, publiées dans le *Stuttgarter Kunstblatt* du 27 octobre 1836, portent, comme tous les ouvrages de cet écrivain estimable, mort à la fleur de l'âge, l'empreinte des plus solides études.

Nous avons dit que Baccio Pontelli avait construit l'église et le couvent de S. Maria delle Grazie, près Sinigaglia. Voici en quels termes s'exprime, à ce sujet, fra Gratio di Frantia, dans son ouvrage sur la construction de ce couvent :

« Questo loco de Sancta Maria de le Gratie fu pigliato nel 1491.... Lo mastro che disegnò questo loco se chiamava mastro Vaccio da Urbino, questo fu homo de grande ingegno. Lui disegnò la rocca de Sinigaglia et altri edifici.... La felice et bona memoria del signore Gohan de la Rovere, prefecto de Roma, ducha de Sora, hedificò questo loco tucto da li fundamenti.... passò da questa misera vita questo principe S. Johan nel l' anno 1501 a dì 6 de novembre, et fu sepulto a dì XI del dicto mese co' lo habito de Sancto Francesco in questa chiesetta de S. Maria de le Gratie. »

III. Francesco di Giorgio Martini, de Sienne, né en 1423, fut employé à la cour d'Urbin comme sculpteur, comme peintre, et surtout comme ingénieur militaire, sous le duc Federico. C'est en cette qualité d'ingénieur qu'il dirigea la construction des écuries de la grande caserne, qui dépendent du palais d'Urbin. Il exécuta aussi plusieurs bas-reliefs pour le palais, comme l'indique clairement le passage suivant de la Chronique rimée de Giovanni Santi :

Et in basso rilievo el chiar Senese
Sommo architecto con sua degnia chioma.

On pourrait lui attribuer plusieurs chambranles en marbre des portes et des cheminées, qui sont richement ornementés avec des trophées, des emblèmes guerriers et des jeux d'enfants, par-

ticulièrement la cheminée de la grande salle. Quant à l'opinion de Baldinucci, qui prétend que ces reliefs, avec les encadrements de fenêtres, ont tous été exécutés par maître Baroccio le vieux, d'après des dessins de maître Francesco di Giorgio, il ne faut l'admettre qu'avec une extrême réserve; car nous verrons que Baroccio était un artiste très-distingué et qu'il travailla constamment à la décoration ornementale du palais.

Francesco di Giorgio, outre ses bas-reliefs et ses machines de guerre, exécuta encore, comme le rapporte Vasari, deux portraits du duc Federico; l'un peint sur un panneau, l'autre dans un médaillon; en outre, on peut lui attribuer un troisième portrait du même duc, bas-relief en pierre, qui, comme nous l'avons déjà dit, est encore dans le meilleur état de conservation, et qui se trouve dans la colonnade de la cour du palais.

Il y a quelques renseignements utiles concernant ce maître dans les *Lettere Sanesi*, vol. III, p. 61-124; dans les *Italienischen Forschungen* de C. F. von Rumohr, vol. II, p. 182-200; dans l'*Elogio storico di Giovanni Santi* de Pungileoni, p. 79; dans le *Giornale Arcadico*, année 1823, n° XVIII, contenant quatre lettres du professeur G. del Rosso, relatives à notre architecte; enfin, dans le *Stuttgarter Kunstblatt* du 27 octobre 1836 et du 26 janvier 1843, où se trouvent de nouvelles recherches par le Dr Gaye et Alfred Reumont.

A juger le mérite du maître dans les différentes branches de l'art, on peut dire que ce fut un architecte excellent, surtout dans les travaux de fortifications, un bon sculpteur, mais un peintre de moindre importance.

En effet, les deux tableaux de ce maître, qui sont actuellement dans la collection de l'Institut des Beaux-Arts, à Sienne, ne sont pas faits pour donner une haute opinion de son talent de peintre.

L'un de ces tableaux, signé : FRANCISCs GEORGII PINXIT, représente une Nativité. La Vierge est pieusement agenouillée devant l'enfant Jésus couché à terre, et deux anges sont derrière elle; à gauche, saint Bernard et saint Ambroise sont également en adoration à genoux. Selon Lanzi, ce tableau était autrefois en la

possession de l'abbé Ciaccheri. L'autre tableau, conservé à l'Institut de Sienne, provient di Monte Oliveto Maggiore, près Chiusuri. D'après une note du maître, il aurait été exécuté en l'année 1474. Cette grande composition représente le Couronnement de la Vierge entourée d'anges et de saints. L'ensemble général des deux tableaux est peu agréable, le dessin dur et souvent très-incorrect; les couleurs, jetées, pour ainsi dire, d'une manière criarde, l'une à côté de l'autre, sont à peine adoucies par le ton brun des ombres de la carnation. Le caractère des têtes manque de beauté, et leur expression de charme. Malgré les défauts de ces deux tableaux, on est forcé cependant d'y reconnaître un artiste de talent et de conviction.

IV. Ambrogio d'Antonio Baroccio da Milano, était l'habile sculpteur que le duc Federico fit venir de Milan pour la décoration de son palais. Giovanni Santi, dans sa Chronique rimée, en parle ainsi :

Ambrosio da Milan di cui è'n palese
    Li mirabil fogliami, ond egli agguaglia
    Gli antichi in ciò : cum le lor menti accese

Hor de chi pinse sculpse : pinge et intaglia
    L'opere nel mondo ognhor se vede e mira
    El nome loro in quanto grado saglia.

Dans un acte judiciaire où il comparut comme témoin à la publication du testament du défunt Giovanni Santi, il est dit : En présence *magistri Ambroxii lapicidæ et sculptoris egregii.* — Il se trouve encore nommé *sculptor lapicida* dans un acte notarial du 18 février 1502.

On pourrait conclure de là qu'il exécuta principalement les chambranles des portes et des fenêtres, les chapiteaux des colonnes et d'autres sculptures d'ornement, qui sont véritablement d'une grande beauté et qui peuvent encore aujourd'hui servir de modèles dans la libre imitation de l'antique.

Maître Ambrogio était le chef de la famille Baroccio à Urbin, de laquelle sortit le célèbre peintre Federico Baroccio; mais,

comme P. Vernaccia est tombé dans plusieurs erreurs graves au sujet de cette famille, nous empruntons, à titre de correctif, le passage suivant à l'ouvrage de Pungileoni :

« A Urbin, il y eut alors plusieurs familles du nom de Baroccio, et aussi plus d'un Ambrogio da Milano ; mais ni les uns ni les autres n'étaient liés de parenté avec la famille de notre artiste. Celui-ci avait deux fils et trois filles. Valerio, qui paraît avoir survécu à son frère, était sans doute un enfant naturel. Marié avec Apollina, il eut un fils du nom de Marc Antonio, lequel fut docteur en droit, et qui, en qualité de juge au service du duc, coopéra à la réformation des statuts de la ville d'Urbin. Valerio eut en héritage toute la belle fortune de son père. Sa sœur Girolama ne se maria point et vécut près de lui dans sa maison. Les deux autres sœurs épousèrent, en 1502, les deux frères Genga; l'une, Catterina, le peintre Girolamo, et l'autre Elisabetta, Niccolò Genga.

« Marc Antonio eut trois enfants. Sa fille Camilla épousa le chirurgien Bernardino di M° Agostino; son fils Gian Alberti n'est connu que de nom; son autre fils Ambrogio, appelé le jeune, est qualifié de *ser* dans les actes notariés, ce qui annonce un personnage de distinction. Il avait, dit-on, une grande habileté pour la confection des instruments de mathématiques. Ses fils se nommaient Simone et Federico; le dernier est l'illustre artiste qui s'est fait un si grand nom dans l'histoire de la peinture. Il est toutefois déplorable qu'au lieu de ramener l'art de son temps à des principes plus simples, le Baroccio ait été lui-même un des plus maniérés entre tous les peintres ses contemporains. »

V. Maestro Giorgio Andreoli, da Gubbio, modeleur et peintre, fut reçu en 1498 au rang de bourgeois noble de Gubbio. Il était fort apprécié par les ducs d'Urbin, ainsi que le rapporte Giov. Batt. Passeri, dans sa *Storia de' fossili* (p. 308). Quant aux ouvrages qu'il exécuta pour eux, il ne s'est pas conservé de renseignement sûr, qui nous les fasse connaître. Mais néanmoins on peut citer un tableau qui se trouve dans la sacristie de l'église du couvent S. Chiara, à Urbin; c'est un panneau long, peint à la

détrempe, avec de magnifiques édifices, d'une belle perspective. On le regarde comme un présent du duc Federico, et il est erronément attribué au Bramante. Le monogramme MG. FC., qu'on y remarque, indique suffisamment que c'est une œuvre de maître Giorgio. Ce tableau représente un édifice rond, avec des pilastres et une petite lanterne assez semblable à un baptistère. A droite et à gauche, on aperçoit en perspective deux rues, avec quelques superbes palais à arcades ouvertes, décorés de pilastres dans le goût antique.

Sur le fronton d'un de ces palais, on remarque une inscription grecque presque effacée et le monogramme rapporté ci-dessus.

En somme, cette peinture donne une idée avantageuse des connaissances et du goût architectoniques de maître Giorgio; aussi ne saurait-on nier que ses édifices ont quelque ressemblance avec ceux du Bramante, sans offrir toutefois la même beauté de proportion et la même pureté de style.

Nous citerons encore deux ouvrages plus importants du maître, exécutés en 1511. Ce sont deux autels en terre cuite, avec de hauts reliefs colorés: l'un se trouve dans la chapelle de la maison Bentivogli, comme le rapporte Giov. Batt. Passeri; l'autre était autrefois dans la chapelle de la Madonna del Rosario dans l'église des Dominicains, à Gubbio; il représente, dans un motif architectonique, la sainte Vierge debout, avec beaucoup de figures à genoux qui s'abritent sous son manteau. Dans la partie cintrée du haut se trouve Dieu le Père bénissant, entouré de têtes d'anges. Les détails de l'architecture sont richement ornés de fruits et de feuillages. Cet ouvrage présente tous les caractères de l'époque florissante de l'art à la fin du quinzième siècle, sans égaler pourtant le dessin correct et la finesse des peintures émaillées de Luca della Robbia. Lors de l'envahissement de l'Italie par les Français, ce curieux ouvrage fut démonté pour être transporté plus facilement. Néanmoins, on ne l'emporta point, et les morceaux restèrent là jusqu'à ce qu'ils furent achetés, en 1836, pour l'Institut des Beaux-Arts de Staedel, à Francfort-sur-Mein.

On paraît aussi attribuer à maître Giorgio la belle terre cuite

de la porte principale de l'église des Dominicains, à Urbin; cette attribution devrait toutefois être soumise à un examen plus attentif.

On rencontre souvent, de ce maître, des peintures sur majolica; Passeri en énumère plusieurs, avec son monogramme M. G. et une date, depuis 1519 jusqu'à 1537. Nous avons vu un beau plat représentant un Apôtre d'après Raphaël et portant cette marque M. G. 1525, dans la riche collection du chevalier Dom. Mazzi, à Pesaro.

VI. Maestro Francesco Papá, sculpteur. — Le notaire Simone Vanni nous a conservé, dans son procès-verbal du 25 mars 1462, un précieux renseignement, qui constate que chaque profession d'arts et métiers avait son chef dans le comté d'Urbin; car on lit, dans ce procès-verbal :

Ser Dominicus de Antaldis Capitaneus Doctorum, Notariorum et Litteratorum.
Magister Franciscus Antonii Prioris Capitaneus Pictorum et Figulorum.
Magister Franciscus Papa Capitaneus Magistrorum petræ, etc.

Ce dernier, Franciscus Papa, chef de la corporation des maîtres sculpteurs en pierre, exécuta, avec maître Antonio di Simone, les corniches, les frises et les voûtes du petit vestibule de l'hôpital des vieillards infirmes, ainsi que sept colonnes à chapiteaux pour la cour de cet hôpital, ce qui est consigné dans le *Livre rouge* de la confrérie S. Maria della Misericordia, p. 245.

VII. Maestro Jacomo, de Florence, maître de *tarsia* ou d'ouvrages de marqueterie, travaillait, en 1473, à la décoration de la salle de la confrérie de S. Maria della Misericordia, ainsi que le rapporte le livre des archives de cette confrérie, dans lequel on lit, fol. 175 : « 1473, 2 sett., fior. 7. contanti per noi a maestro Jacomo fiorentino maestro di tarsia per parte del lavoro de....... l'audientia. »

Comme il y a au palais d'Urbin, ainsi qu'au palais de Gubbio, des chambres décorées d'ouvrages de marqueterie, dont les premiers, comme nous l'avons déjà démontré, ont été exécutés en

l'année 1476, et les derniers en 1482, il nous paraît vraisemblable que ces ouvrages proviennent du même maître.

VIII. Maestro Clemente. — Selon Pungileoni, il était très-habile fondeur, et ce fut lui qui coula en bronze sept médaillons, dont six représentaient des scènes de la vie du duc Federico, et le septième une Descente de croix, mais dont aucun ne se trouve aujourd'hui dans le palais d'Urbin.

III

RENSEIGNEMENTS SUR LES PEINTRES

QUI ONT TRAVAILLÉ A URBIN OU DANS SES ENVIRONS JUSQUE VERS LA FIN DU QUINZIÈME SIÈCLE.

I. Giuliano da Rimini. — On connaît de lui un Christ en croix, peint sur panneau, grossier et vraiment barbare, dans la manière de Margheritone; lequel se trouve dans la chapelle de l'archiconfrérie de S. Giovanni decollato, à Urbania (autrefois Castel Durante); ce tableau, qu'on vénère beaucoup dans le pays, est dans un parfait état de conservation. Aux extrémités du haut de la croix, sur laquelle est attaché le Christ, la tête penchée et les genoux ployés, il y a des médaillons, dont le plus élevé représente le Père Éternel à mi-corps, et les deux autres la Vierge et saint Jean l'Évangéliste. Sur la croix, dans le bas, se lit l'inscription suivante : IVLIANVS. PICTOR. DA. ARIMINO. FECIT. HANNO. MCCCVII.

II. Guido Palmeruzzi paraît être de l'école du Giotto; dans tous les cas, il s'en rapproche par son style. Il peignit à fresque en 1345, dans la maison de ville, à Gubbio, une Vierge avec l'enfant Jésus, ayant à ses côtés saint Ubaldo et saint Jean-Baptiste. Il est à regretter que cette peinture ait tant souffert par l'incurie. (Voyez, à ce sujet, le *Giornale Arcadico*, t. XXXII, p. 359 de l'année 1826.)

III. Giuliano. — Dans le livre des archives de S. Croce, à Urbin, des années 1363 à 1420, on lit :

« 1366 oct. Ebbe Giuliano dipintore fior. 25 per dipingere ne la Fraternità.

« 1367. A Giuliano depentore per cagione che depense en lo nostro luoco fior. 3. »

Peut-être ce Giuliano est-il le même peintre originaire de Fabriano, auquel Lanzi, d'après un document dans les archives de l'église collégiale S. Niccolò de Fabriano, attribue deux tableaux, dont l'un se trouvait chez les Dominicains et l'autre chez les Capucins de la même ville. Mais aucun de ces tableaux n'a été conservé; il en est de même du maître-autel de l'église S. Francesco, exécuté à Urbin en 1391, mais dont l'auteur n'est pas connu.

IV. Antonio Alberti da Ferrara vécut assez longtemps à Urbin, et fit des peintures, au commencement du quinzième siècle, pour l'église des Franciscains de cette ville; mais ces peintures n'existent plus. On a seulement conservé un fragment d'un autel, dans le style gothique, représentant la Vierge et des saints, lequel se trouve dans la sacristie de l'église S. Bernardina (autrefois S. Donato), près d'Urbin; ce panneau porte cette inscription : « 1439. *Antonius de Ferraria. p.* » Bernardino Baldi, dans un ouvrage manuscrit qui est à la bibliothèque Albani, parle de cette Vierge en ces termes : « Antonio da Ferrara, il quale ha dipinto l'ancona che è nel coro de' Frati di S. Bernardino, dipingeva nel 1430, il quale dipinse le cappelle de' Signori a S. Francesco. » Toutefois, cette peinture ne donne point une idée avantageuse du talent d'Antonio. On sait qu'il mourut avant le 25 novembre 1449.

V. Ottaviano di Martino Nelli, de Gubbio, né vers 1370, mourut vers 1444. Les ouvrages qu'il exécuta, en 1400, à Pérouse, lui valurent la faveur d'être inscrit dans la matricule des peintres de Portasole de cette ville. En 1403, il peignit, pour la famille Pinoli, un tableau à fresque dans l'église S. Maria Nuova, à Gubbio, où l'on garde précieusement ce tableau, mis sous verre, et d'ailleurs bien conservé. C'est une Vierge assise, portant un riche vêtement brodé d'or, et tenant sur ses genoux l'enfant Jésus, qui est dans l'attitude de la bénédiction. Quatre petits anges autour d'elle jouent de divers instruments, et deux autres étendent derrière elle un tapis rouge tissé d'or. A gauche, saint Pierre debout, et

à droite le saint abbé Antonius qui présente à la Vierge les donateurs (un homme et une femme; figures de petite dimension). Dans la partie supérieure du tableau, le Christ, entouré de chérubins, élève une couronne au-dessus de la tête de sa divine Mère [1]. La suave exécution de cette peinture répond au caractère gracieux des figures de la Vierge et des anges; elle semble justifier la tradition qui veut que maître Ottaviano ait été l'élève du célèbre peintre en miniature, Oderigi da Gubbio, avec qui le Dante se lia lors de son séjour dans cette ville [2], et qu'il a immortalisé dans ces vers du chant XI de son *Purgatorio :*

O, diss' io lui, non se' tu Oderisi
L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell' arte
Ch' alluminar è chiamata in Parisi?

Frate, diss' egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese :
L'onore è tutto or suo, e mio in parte.

Ben non sarè' io stato sì cortese
Mentre ch' io vissi, per lo gran disio
Dell' eccellenza, ove mio core intese.

Di tal superbia qui si paga il fio.

Maître Ottaviano Martini était déjà établi à Urbin en l'année 1420, ce qui résulte d'un acte du notaire Antonio di Gubbio en date du 23 avril 1420, où est cité le *Magnificum Spect. Magistrum Octavianum Martini pictorem de Eugubio habitantem nunc in civ. Urbini*, etc. Plus tard, on retrouve son nom dans le livre de la confrérie S. Croce aux années 1424 à 1433, parce que ce peintre avait loué un logement dans une maison appartenant à cette confrérie.

Gualandi, dans son ouvrage déjà cité, a publié en outre une

1. Rosini, dans sa *Storia della pittura italiana*, en donne une gravure, pl. CCI. — Michel Angelo Gualdini, dans sa *Raccolta di lettere pittoriche* (Bologna, 1844), a publié encore quelques notices sur les ouvrages de ce maître.

2. Près de l'Arco del Dante, à Gubbio, on lit encore cette inscription commémorative : HIC MANSIT DANTHES ALEGHIERIVS POETA ET CARMINA SCRIPSIT. FEDERICVS FALCVTIAS VIRTVTI ET POSTERITATI POSVIT. On raconte, en effet, que le Dante composa deux chants de la Divine Comédie dans la maison de campagne de Falcutio.

lettre inédite d'Ottaviani Nelli, du 30 juin 1434, adressée à la duchesse Catterina d'Urbin, dans laquelle le peintre s'excuse de ne pas avoir pu encore exécuter à Saint-Érasme, église à quatre milles de Gubbio, une fresque que la duchesse lui avait commandée et qu'il promit de faire le plus tôt possible. Cette église de Saint-Érasme ayant été badigeonnée entièrement, on n'y voit plus trace de peinture.

VI. Lorenzo et Jacopo di San Severino exécutèrent en collaboration des peintures à fresque dans l'oratoire de S. Giovanni Battista à Urbin, peintures qui en partie sont encore bien conservées. Le sujet principal, qui représente le Crucifiement, offre quelques beautés de détail, que déparent le mouvement exagéré des figures et l'inexpérience des raccourcis. Dans le Saint Jean prêchant et dans le Baptême du Christ, qui sont deux tableaux plus petits, on remarque beaucoup de têtes expressives; ce sont sans doute des portraits des bourgeois de la ville. Le dessin du nu est maladroit et la couleur dure. Cependant les différents sujets empruntés à la vie de saint Jean-Baptiste sont traités d'une manière très-inégale; ainsi, par exemple, la Naissance de saint Jean-Baptiste et le Baptême du Christ accusent le style du quatorzième siècle, et pourraient être attribués à Lorenzo, lequel avait réellement plus de talent que son jeune frère Jacopo, dont les tableaux, entre autres la Prédication de saint Jean, offrent pourtant les caractères d'un art moins gothique. Sur les peintures on lit : ANNO. DOMINI. MCCCCXVI. DE XVIII. IVLII. LAVRENTIVS. DE. SANTO. SEVERINO. ET. IACOBVS. FRATER. EIVS. HOC. OPVS. FECERVNT.

Il est incontestable que Lorenzo était le plus habile des deux frères, comme on peut en juger d'après un tableau d'autel, qui est dans la sacristie de l'église S. Lucia à Fabriano, et qui porte cette inscription : LAVRENTIVS. II. SEVERINAS. PĪSIT. C'est une Vierge sur fond d'or ayant sur ses genoux l'enfant Jésus, qui met un anneau au doigt de sainte Catherine de Sienne, agenouillée devant lui. Saint Dominique, en admiration, est debout derrière la sainte; à droite, saint Antoine, évêque de Florence, avec le

bienheureux Constanzo, à genoux auprès de lui. Cette scène est dominée dans le haut par un chœur d'anges qui jouent de divers instruments. Des fleurs et des fruits sont déposés sur les marches du trône, comme symbole des joies terrestres. Les contours du dessin, qui sont très-vigoureux, manquent de correction; les formes ne sont pas toujours belles ou étudiées, mais les têtes sont pleines de vie et de charme.

Les peintures à fresque qu'on voit dans la chapelle collatérale, ou plutôt de l'ancienne église S. Niccolò de Tolentino, à Tolentino, et qui représentent l'histoire du patron de cette église, pourraient bien être aussi l'ouvrage des frères San Severino. Mais on doit déplorer que ces peintures aient beaucoup souffert et qu'elles soient en grande partie repeintes; cependant les Évangélistes et les quatre Pères de l'Église qui ornent la voûte, sont encore dans un état passable.

VII. Gentile da Fabriano peignit, depuis le commencement du quinzième siècle jusque vers 1450, tant à Venise, à Florence et à Rome, que dans le duché d'Urbin, principalement à Gubbio et dans la Marche d'Ancône, comme le rapportent Vasari et d'autres écrivains. Ce maître fut très-célèbre de son temps, mais toutefois bien peu de ses ouvrages se sont conservés jusqu'à nos jours.

Pendant l'occupation française, son célèbre tableau représentant une Madone fut enlevé de dessus l'autel de la Romita in Val di Sasso, et transporté à Milan, tandis que trois autres tableaux, qui accompagnaient celui-ci et qui représentent Saint Jean-Baptiste et quelques saints Franciscains, passèrent dans la collection du comte Rosei, à Fabriano; mais ces quatre tableaux ne sont pas de la même beauté que l'Adoration des mages, qui est exposée dans la galerie de l'Académie de Florence, et dont une gravure a été publiée dans la description de cette galerie.

Selon une ancienne version, le tableau de l'autel de la Romita représentait le Couronnement de la Vierge entourée de saint Jérôme, de saint François, de saint Dominique et de sainte Marie-Madeleine. (Voy. *Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della*

Marca di Ancona, del marchese Amico Ricci. Macerata 1834. Tome I. pp. 145 et 152.)

Un tableau de ce maître, représentant un Christ en croix, fut vendu à Ancône, il y a peu d'années.

Un autre Couronnement de la Vierge, sur fond d'or, ainsi qu'un Saint François recevant les stigmates, peint sur le revers du panneau, était autrefois en grand honneur à Fabriano; on les portait, par la ville, dans les processions aux grandes fêtes. Nous les avons vus, en 1835, dans la maison Bufera, à Fabriano.

Ces indications peuvent suffire, puisque nous ne devons citer que les ouvrages du maître qui se trouvaient dans les environs d'Urbin, et qui furent probablement étudiés par Giovanni Santi et par Raphaël.

Nous sommes forcé d'omettre beaucoup de peintres dont les noms se trouvent mentionnés dans de vieux registres ou dans des actes publiés de 1421 à 1479, mais qui sont tout à fait inconnus, du reste, et dont les ouvrages ne se sont pas conservés. (Voyez P. L. Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi*, pp. 47-51.)

VIII. *Maître* Justus de Gand. — Il paraît que cet élève des frères van Eyck a visité plusieurs fois l'Italie, car nous trouvons, dans le couvent de S. Maria in Castello, à Gènes, un tableau à la détrempe peint par lui sur le mur d'un corridor et représentant l'Annonciation, figures de grandeur naturelle. Ce tableau, signé : *Justus de Allemagna pinxit* 1451. *E. R. D. Z.*, est traité dans la manière des van Eyck. Plus tard, en 1474, maître Justus de Gand reçut de la confrérie del Corpo di Cristo la somme de 300 ducats, pour le tableau que cette confrérie lui avait demandé : les dons destinés à faire exécuter ce tableau d'autel avaient été déjà recueillis depuis 1465. Les documents suivants, qui se rapportent à ce tableau, sont inscrits dans le livre B de la confrérie :

Au feuillet 4 : « 1465. Marzo 31. Giovanni de Luca altram. Zaccagna deve dare fiorini 33 e bol 22 della promessa che fece per la tavola. »

Feuillet 33 : « 1468. Tre partite pagate per l'elemosina pro-

messa per la tavola a conto di Battisto (di maestro Agostino Santucci medico). »

Feuillet 75 : « 1474. Marzo 7. Fiorini 15 d'oro dati dal conte Federico per aiuto della spesa della tavola a Guido di Mengaccio per la fraternità. »

Feuillet 73 : « 1474. Ottobre 25. Fiorini 40 e bologn. 33 1/2 spesi in pezzi 4700 d'oro battuto per la tavola » (pour la dorure du cadre).

« A dì d°. Fiorini 300... A maestro Giusto da Guanto depintore per fiorini 250 d'oro a lui promessi per sua fatica per depingere la tavola della fraternità. »

Feuillet 74, au verso : « A dì d°. Fiorini 250 d'oro, li d. sono per tanti che Guido di Mengaccio ha dato contanti a maestro Giusto da Guanto depintore per la promessa gli fu fatta per dipingere la tavola. Avemone el queto per mano di ser Francesco di Pietro da Spelle, et anche è accesa la scripta tra noi e maestro Giusto, et è in mano di Giohanni di Luca perchè non fece el dovere, e da noi fu intieramente pagato a conto di Guido in questo a carte 73. Lire 600. »

Ce tableau d'autel fut placé, après la sécularisation de la chapelle de la confrérie, dans l'église de Sainte-Agathe, à Urbin, où il est encore; il représente la Cène. Le Christ, debout devant la table, dans une vive attitude, distribue la sainte hostie aux apôtres agenouillés autour de lui. Saint Jean apporte le vin; deux anges l'aident à faire le service. Dans la salle, qui ressemble à une église, figure aussi le duc Federico avec deux personnes de sa suite; un homme, la tête couverte d'un turban, se tient auprès de lui. Selon Baldi, ce serait l'ambassadeur[1] que le schah de Perse, Ussun Cassan, envoya aux princes de l'Europe pour les coaliser contre Mahomet II, et qui vint à cette époque (1474) à la

1. Il s'appelait Catherino Zeno; il était natif de Venise, et il fut envoyé, en 1472, par la République, en mission diplomatique à la cour de Perse. Lorsque Zeno revint de cette mission vers 1474, Ussun Cassan l'accrédita comme ambassadeur de Perse près les cours chrétiennes. (Voy. Sismondi, *Histoire des Républiques italiennes*, t. x, p. 375.)

cour d'Urbin, circonstance dont le duc Federico voulut perpétuer le souvenir dans ce tableau.

L'ordonnance de cette composition est d'une beauté remarquable; elle offre de grandes masses; elle est riche en motifs pittoresques; les caractères des têtes sont pleins de dignité; on ne peut critiquer que le mouvement trop forcé de la figure du Christ.

Le dessin en général et surtout celui des mains est très-distingué; le coloris, vigoureux et limpide, est assez analogue à celui de Hugo van der Goes, dans ses tableaux de Florence.

Ce superbe tableau, d'environ dix pieds carrés, est généralement bien conservé; il semble seulement avoir un peu souffert de la sécheresse. Autrefois il était accompagné d'un gradin représentant les Miracles du Saint-Sacrement.

Ce renseignement se trouve dans un manuscrit des archives de la confrérie del Corpo di Cristo. Ce manuscrit, intitulé : « *Descrizione della antica Chiesa fatta d'ordine del Sig. D. Lattanzio Valentini Priore, e di tutta la sua suppellettile,* » nous fournit le détail suivant : « Il quadro dell' altar maggiore è dei primi che si dipingessero a olio in tavola rappresentante la Cena degli Apostoli è di mano di Giusto Tedesco pittore habitante in Urbino del tempo del duca Federico Monfeltrio, la cui effigie in esso è dipinta, ed anche dell' istesso pittore, e d'altri. L'ornamento è di legno indorato antico con la base in cui si vedono alcuni miracoli del SS. Sacramento. »

Justus de Gand peignit aussi une bannière pour la même confrérie, et, d'après la mention qui en est faite dans le livre B de la confrérie, on peut croire que ce fut par reconnaissance, vu qu'il est question de sa peinture, mais nullement de payement. Voici le passage en question :

Feuillet 82. « 1475. Giugno 5... E più tela a maestro Giusto depentore che diceva voler fare un insegna bella per la fraternità. » Mais cette bannière s'est perdue, aussi bien que le gradin dont nous avons parlé plus haut.

Quoique l'on ne puisse pas prouver que le séjour de Justus de

Gand à Urbin ait eu une influence directe sur les peintres de cette ville, il s'est pourtant conservé quelques tableaux qui, quoique peints par des Italiens, présentent quelques points de ressemblance avec la manière de l'ancienne école des Pays-Bas. Entre tous ces tableaux, il faut en citer six, de forme allongée, représentant des figures isolées d'apôtres debout dans des niches, que Michel Dolci attribue sans raison à Pietro della Francesca, mais qu'un écrivain allemand restitue à un élève de van Eyck. (Voy. *Museum* du 2 déc. 1833.) En outre, il y a, dans la sacristie de l'oratoire S. Giovanni Battista, à Urbin, un tableau à la détrempe, composition faible d'ailleurs, où se fait sentir incontestablement l'influence néerlandaise.

IX. Paolo Uccello de Florence peignit aussi pour la confrérie du Corpus Domini, à Urbin, comme on le voit dans le livre B, feuillet 34 de cette confrérie : « 1468. Agosto 10. Batista di maestro Agostino Santucci (medico) duc. due d'oro a Paulo Uccelli. » Paolo Uccello est encore cité ainsi plusieurs fois, par exemple feuillet 44 : « 1468. Ottob. 31. Fiorini tre a Paulo Uccelli e fiorini doi quando tornò da Fiorenza, etc. » Malheureusement il n'existe plus rien de ses ouvrages à Urbin.

X. Pietro della Francesca, de Borgo di San Sepolcro, demeurait, en l'année 1469, chez Giovanni Santi, suivant le livre B, ci-dessus cité, f° 51. « 1469 aprile 8. Bolognini 10 dati a Giovanni di Sante da Colbordolo per fare le spese a maestro Piero del Borgo ch'era venuto a vedere la tavola per farla a conto della Fraternità. »

Au nombre des tableaux que Pietro della Francesca exécuta alors à Urbin, il faut rappeler les portraits déjà cités du duc Federico et de son épouse Battista Sforza, qui sont maintenant dans la galerie de Florence. Ils appartiennent à un diptyque, dont les volets offrent à l'intérieur les deux portraits vus de profil, avec des fonds de paysage. Sur le revers du panneau avec le portrait du duc, on voit représenté ce prince couronné par la Victoire et assis sur un char triomphal que traînent des chevaux guidés par l'Amour, avec ces vers latins :

Clarus insigni vehitur triompho,
Quem parem summis ducibus perhennis
Fama virtutum celebrat decenter
Sceptra tenentem.

Sur le revers de l'autre panneau, la duchesse, également assise sur un char, a devant elle les trois Vertus théologales, et deux autres figures de femmes derrière elle. Le char est traîné par deux licornes et conduit par l'Amour. Ces vers latins sont inscrits sur le panneau :

Que modum rebus tenuit secundis
Coniugis magni decorata rerum,
Laude gestarum volitat per ora
Cuncta virorum.

Maître Pietro peignit encore, à Urbin, un petit tableau allégorique, qui, selon la tradition, aurait été donné par le duc Federico à la sacristie de la cathédrale. Ce tableau représente la Flagellation du Christ devant Pilate; au premier plan, on remarque trois jeunes seigneurs, dont l'un, à droite, est vêtu d'une riche étoffe de brocard d'or, traitée dans la manière néerlandaise. Auprès de ces jeunes gens, on lit ces mots : *Convenerunt in unum*. Ce serait, dit la tradition, une satire contre trois princes ennemis du duc. Ce petit tableau, très-délicatement exécuté, porte encore cette inscription : OPVS PETRI DE BVRGO SCI SEPVLCRI.

On trouve encore des tableaux plus importants de ce maître à Arezzo et dans sa ville natale; comme Vasari ne les cite que très-superficiellement, nous en donnerons une description plus complète.

Il faut d'abord citer, parmi les ouvrages de sa jeunesse, les peintures de l'autel, dans la sacristie du Dôme, à Città di Borgo di San Sepolcro. Le sujet principal est le Baptême du Christ; les tableaux qui forment pendants de chaque côté représentent les apôtres saint Pierre et saint Paul. D'autres petites figures de saints ornent, en outre, l'architecture de l'autel, et le gradin est décoré d'un Crucifiement, avec quatre sujets empruntés à la vie de saint Jean-Baptiste. C'est un faible ouvrage du maître. Selon

la traduction allemande du livre de Vasari, le tableau principal du milieu serait seul de Pietro; les autres, exécutés par une main inconnue, auraient été en partie repeints.

Le tableau d'autel, qu'on voit dans le chœur de l'église de Sainte-Marie des P.P. Serviti, est déjà meilleur que les précédents, quoiqu'il appartienne encore à la première manière du peintre. C'est une Assomption de la Vierge. Elle est assise, vêtue de blanc, sur un trône, entourée de deux chœurs d'anges; c'est uue belle figure, et la tête est remplie de grâce. Les apôtres jettent des regards étonnés dans le tombeau d'où elle vient de sortir. Dans le haut, on voit le Christ avec les patriarches et les prophètes.

On trouve, dans la sacristie de la même église, d'autres tableaux qui faisaient sans doute autrefois partie de l'autel; ce sont deux volets représentant saint Jean-Baptiste et saint Antoine, saint Paul et sainte Lucie; dans deux médaillons du haut, on voit les deux personnages de l'Annonciation, en demi-figures.

Le meilleur ouvrage de Pietro est, sans contredit, la grande peinture à fresque qui couvre la muraille dans le magasin actuel du mont-de-piété de la ville. Le Christ, sortant de son tombeau avec la bannière triomphale, est une figure véritablement grandiose et digne. Les quatre soldats endormis, au premier plan, témoignent d'une grande intelligence de dessin et de modelé dans leurs raccourcis. Les têtes sont d'une vérité étonnante, et l'exécution générale de la fresque est magistrale.

A l'oratoire de l'hôpital de Borgo di San Sepolcro, il y a aussi un excellent tableau d'autel, du même peintre. Le sujet principal est une Madonna della Misericordia ou del Popolo. Aux deux extrémités du manteau flottant de la Vierge sont agenouillés quatre hommes à gauche et quatre femmes à droite. Toutes ces figures sont des portraits[1]. Dans les autres compartiments du tableau se tiennent saint Sébastien, saint Jean-Baptiste, saint Antoine et saint Bernardin. Les panneaux, qui accompagnent

1. Voy. Rosini, *Storia*, etc. Planche XXXIX.

des deux côtés le tableau du milieu, sont divisés en cinq petits compartiments, avec une Annonciation dans la partie supérieure et des saints debout dans les autres. Au-dessous du tableau principal, il y a encore un Christ en croix, avec la Vierge et saint Jean, et quatre petits tableaux sur le gradin, qui représentent : le Christ sur le mont des Oliviers, la Flagellation, les trois Saintes Femmes au tombeau, et l'Apparition du Christ à la Madeleine.

Un autre beau tableau de Pietro della Francesca existe encore à l'Académie de Pérouse, mais il a malheureusement beaucoup souffert. La Vierge, avec l'enfant Jésus, est assise sur un trône : à droite, saint François et sainte Élisabeth ; à gauche, saint Jean-Baptiste et saint Antoine. Le fond d'or de ce tableau est ornementé comme une tapisserie. L'Annonciation est représentée dans le haut.

Dans tous ces ouvrages, on reconnaît que Pietro della Francesca étudia le Masaccio : non-seulement il éclaire comme lui ses compositions, mais encore il imite le ton brun lumineux dans les ombres des chairs et les reflets blanchâtres qu'affectionnait ce maître. Les têtes de Pietro ont toutes quelque chose de remarquable, quoique ce ne soit pas précisément de la beauté. Il traitait singulièrement les cheveux, surtout dans ses peintures à la détrempe, où ils ne forment pas de masses et entourent le visage comme de longs flocons de laine en désordre. Les proportions de ses figures sont généralement courtes et fortes dans les attaches, principalement aux chevilles des pieds qui quelquefois semblent enflées. Le jet de ses draperies, qui est grandiose, a pourtant quelque chose de bouffant, quoique les plis soient brisés et anguleux. Sa couleur est puissante, mais, en somme, plus modérée que celle de la plupart de ses contemporains. Pietro della Francesca avait des connaissances distinguées en perspective ; il en fit un traité, ainsi que de la géométrie, traité qui était en la possession des ducs d'Urbin, comme le rapporte son élève Luca Pacciolo dans la *Summa de aritmetica, geometrica, proportionalità*, etc., imprimée en 1523. La dédicace de cet ouvrage, adressée au duc Guidubaldo d'Urbin, sous la date de 1494, con-

tient ce passage : « La perspectiva, se ben si guarda, senza dubbio nulla sarebbe, se questa (la geometria) non si accomodasse. Come al pieno dimostra il monarca alli tempi nostri de la pictura Pietro di Franceschi nostro terraneo, l'assiduo de la excellenza V. D. casa familiare, per un suo compendioso trattato de l'*Arte pictoria, e de la lineare forza in perspectiva* compose. È al presente in vostra degnissima biblioteca, appresso l'altra innumerabile moltitudine de volumi in ogni facoltà electi, non immeritamente si ritrova. » — Vasari avait vu encore la plupart des ouvrages de Pietro della Francesca dans la bibliothèque du duc d'Urbin. D'après Misson, *Voyage d'Italie*, t. III, p. 187, une partie de ces manuscrits aurait passé dans la bibliothèque du Vatican ; une autre dans celle de la Sapienza, à Rome, et le reste aurait été anéanti par Cesare Borgia. On avait assuré que quelques-uns des traités de Pietro étaient entre les mains de M. Giuseppe Marini Franceschi, à Borgo di San Sepolcro ; il résulte des informations que nous avons prises sur les lieux, qu'il n'y a rien de vrai dans cette assertion. Après les détails dans lesquels nous sommes entré au sujet des œuvres de Pietro della Francesca, nous croyons pouvoir nous dispenser de réfuter l'opinion de M. von Rumohr, qui prétend, dans ses *Italienischen Forschungen*, vol. III, p. 39, que ce peintre est un maître très-médiocre. Rappelons seulement ici les fresques qu'il a peintes dans l'église de S. Francesco à Arezzo ; celle qui représente le Songe de Constantin le Grand est composée d'une manière si magistrale, qu'une esquisse pour ce tableau, laquelle se trouvait dans la collection de Sir Thomas Lawrence, fut publiée par Ottley, dans son recueil de fac-simile d'après les maîtres italiens, comme étant une composition du Giorgione. Rappelons enfin que de l'école de Pietro della Francesca sont sortis deux des peintres les plus distingués de leur temps : Luca Signorelli et Melozzo da Forlì. Pietro della Francesca vivait encore en 1494, quoiqu'on ait voulu rapporter sa mort à l'année 1484 ; c'est là un fait prouvé par le passage que nous avons extrait du livre de fra Luca Pacciolo, qui parlait de lui, en 1494, comme d'un peintre vivant.

XI. Bartolomeo Corradini, Dominicain, nommé aussi *fra Carnevale*, natif de S. Cassiano di Cavallino. Il vécut longtemps à Urbin, et peignit, en 1472, le tableau du maître-autel pour l'église S. Bernardino de cette ville. Cette Vierge avec l'enfant Jésus n'était pas, comme le P. Tomasso le supposait sans raisons valables, le portrait de la duchesse Battista d'Urbin, avec son fils Guidubaldo. Cependant c'est bien l'époux de cette duchesse, Federico da Montefeltro, que nous voyons agenouillé devant la Vierge [1]. Sous la domination française, ce tableau fut envoyé à Milan pour la galerie de la Brera.

Pungileoni cite encore (p. 54) un tableau de Bernardino Corradini, qui était autrefois à S. Maria della Bella, mais il ne le décrit pas. Il nous apprend ensuite que Bartolomeo travaillait déjà à Urbin en 1456; qu'il est encore nommé dans le livre G de la confrérie en 1484, mais qu'il ne vivait plus certainement en 1488, puisque cette année-là un certain Baldassare lui avait déjà succédé dans ses fonctions d'archiprêtre.

Nous devons encore rappeler ici que Lomazzo, dans son *Trattato della pittura* (p. 407), compte Carnevale parmi les artistes qui ont supérieurement dessiné l'architecture, comme en fait foi d'ailleurs le tableau qui est encore dans la galerie de la Brera.

XII. Melozzo da Forlì. — Nous n'avons rien de plus à dire de lui que ce qu'en ont déjà dit Vasari, Scanelli et Morelli. Seulement nous insisterons sur ce point, que, dans le *Microcosmo della pittura* de Scanelli, Melozzo da Forlì est nommé conjointement avec le Mantegna, et que fra Luca Pacciolo, dans sa *Divina Proportione*, dit positivement que le Mantegna avait été le maître de Melozzo.

XIII. Marcus Melozzo da Forlì. — L'inscription d'un tableau d'autel dans l'église des Franciscains à Matelica, près Fabriano, nous constate l'existence d'un peintre de ce nom. Ce tableau représente la Vierge assise sur un trône et tenant sur les genoux l'enfant Jésus dans l'attitude de la bénédiction; à droite, saint

1. La gravure de ce tableau a été publiée par Rosini dans la *Storia della pittura italiana*, pl. XCIII.

François, et sainte Catherine d'Alexandrie à gauche, avec un paysage au fond. Dans la partie cintrée qui surmonte ce tableau, on voit la Vierge tenant le Christ mort sur ses genoux; auprès d'elle, deux femmes, l'apôtre saint Jean et saint Louis, évêque. La Cène est représentée dans le gradin, avec quelques sujets tirés de la vie des deux saints qui figurent dans le principal tableau. Voici l'inscription : « Marchus de Melotius foroliviensis faciebat. Al temp. de frate Zorgo Guardiano del MCCCCCI. » En général, on ne saurait méconnaître, dans ce bon ouvrage, l'influence de Giovanni Bellini tant pour le jet des draperies que pour le coloris, qui n'a pourtant ni l'éclat ni la vivacité du coloris de ce grand maître vénitien. Le caractère de cette peinture est sérieux et original, mais il manque de grandeur.

Marcus Melozzo est apparemment le même que Cesare Cittadella, dans son Catalogue des peintres et des sculpteurs de Ferrare, nomme *Marco Ambrogio detto Melozzo*, et qu'il confond avec le premier Melozzo.

XIV. LUCA SIGNORELLI de Cortona. — Le *Giornale Arcadico* de 1823, n° XVIII, a publié un payement fait à ce maître, en 1484, pour un *parere* donné à Gubbio, relativement au plan d'une église, qui devait être érigée à Cortona et dont Francesco di Giorgio avait fourni les dessins. Dix ans plus tard, nous le rencontrons à Urbin, occupé à peindre deux petits tableaux de bannière pour l'église S. Spirito : ces tableaux, qui représentent le Crucifiement et la Descente du Saint-Esprit, existent encore. Le document qui s'y rapporte se trouve parmi les actes du notaire Simone Vanni, à la date de juin 1494 (f° 62), et il a été publié par Pungileoni dans son *Elogio storico di Giovanni Santi* (p. 77). Les sujets à peindre lui avaient été exactement indiqués. La toile devait être fournie par la confrérie, et le prix du travail de l'artiste était fixé à 20 florins de 40 bolognini; enfin un délai de trois mois fut accordé au peintre pour l'achèvement de son ouvrage.

V.

EXTRAITS DE *LA CHRONIQUE RIMÉE* DE GIOVANNI SANTI.

Le manuscrit qui se trouve à la bibliothèque du Vatican, parmi les Codici Ottoboniani, sous le nº 1305, est d'une bonne écriture de la seconde moitié du quinzième siècle; il se compose de 224 feuillets in-folio d'un beau papier. Quelques corrections, d'une écriture lourde, différente de celle du corps du manuscrit, existent sur les premiers feuillets, et semblent de la main même de Giovanni. Le début du poëme est une dédicace au duc Guidubaldo d'Urbin; puis l'auteur raconte en neuf chapitres une espèce de vision, en guise d'introduction à son ouvrage; ensuite, il commence l'histoire du duc Federico d'Urbin en 23 livres, qui sont divisés en trois parties et en quatre-vingt-dix-neuf chapitres. Nous avons cru intéressant de donner ici quelques extraits de ce poëme curieux, en conservant scrupuleusement le style original.

Voici d'abord la dédicace.

Epistola de Giohanni de Sante allo Illmo S. Duca Guido Duca de Urbino.

Se a me fosse possibile, Illustrissimo et excellentissimo Signore mio, cusì facilmente exprimere el concepto del' animo mio nela presentia de tua Illustrissima Signoria, et che quello fusse per sempre noto a qualunque aprira questo mio volume, como io ho depinto innettamente, certo cum manche parole quinci el dimostrarei; ma perche oltra dele altre io fra due extremitade me vegio, l'una delle quale cum molto ardire, l'altra repugnia, forsi ch' è più che non convien se in questo principio a te sarò prolixo. Adunque sappi sapientissimo Signore mio, che nissuna cosa a me più gioconda, nè più salutevole pare nel servo, che la dimostratione dela

intera et inmaculata fede verso el suo Signore, la quale non solamente se deve mostrare cum le forze del corpo, ma etiam Dio cum le parole et cum la voluntà. Et perchè io so che l'è assai divulgata sententia, che ben che bella cosa sia operare per la Republica et per el suo Signore, etiam Dio el ben dire non e turpe. ne vile : Cumciosiache in pace et in guerra l'huomo puote diventare famoso. Dunque io mentre che quello eterno splendore e gloria della nostra etade excellentissimo et famosissimo tuo patre visse, vedendo e sentendo el tuono inextimabile della sua chiara fama, la quale non solamente fu et è conosciuta dalle italiche regione, ma se licito è el dire, che della (di là) dal monte Caucaso la sia discorsa. io del dire l'ardisco et oltra di questo vedendo che quella era abundantissima materia ali famosissimi scriptori : Istorici et Poeti : et che a nissuno parea potere assumere più alto subjecto nel suo comporre : a cio chel divorabil tempo non rodesse l'altissimo splendore delle sue innumerabile virtù : et ch' ad essi Compositori ŭo o Reciptatori fusse per si ampla et excellente materia, oltra dela loro doctrina, eterna laude : si como quella dello Antiste Campano : Francesco Philelpho Porcelio et molti altri : et nuovamente li dottissimi et famosissimi homini Christofaro Landino et Sigismondo deli Conti da Fulignio, li quali tucti cum loro clarissimo stilo affatigati apresso degl' uomini docti lassano eterna laude delle sue innumerabile virtù. Delle quale cose io si como devotissimo, pigliandone mirabile conforto : da quello in uno momento mi nacque alcun dolore nel core : dicendo : Et perche apresso delli indocti et vulgari non debba anco de si sublime altera fama ritrovarsi? or volgendo per l'ansia mente el nuovo pensiero, al tucto deliberai cum questo non molto consueto stile di terza rima in Istoria volendo li gloriosi gesti del tuo prenominato patre cantare : Et in questo potente desio cum ardentissimo fervore aceso : si etiam Dio per lassare testimonio d'una sincera e fedele servitù possa ch' alquanto questo nuovo appettito comincio a dare luoco ala ragione, gli ochi a me stesso rivolti quando ch' di me me vergognai, pensando cum si frivolecto vasculo volere attengere l'acqua nel clarissimo e surgente fonte : como sono le excelse lode de tanti triumphi e paternal tue glorie. Dove tagliando io el capo a questo troppo alto desio, più teste a quello rinascevano, che nel Lernea Palude alla venenosa Idra, contra la quale non havendo la maza de Hercule, vinto detti principio a quello, che non che a me, ma a qualunque excellentissimo e divino ingegno sarebbe di troppo peso. Pur cum l'ajuto del Summo Idio, al quale tucte le gratie se debbano referire, l'ho conducta a uno certo fine.

Quatunque per tanti tempi a me sia stata di gravissimo pondo, pero che l'animo mio si como humano, essendo sempre sugetto a varie passione, cumciosia che l'adversa fortuna, ahi, quante per volte[1] è al bene

1. Note en marge de la main de l'auteur : « quasi sempre. »

contraria. Dachè la fortuna divorò el paternal mio nido in fuoco, dove distructa ogni nostra substantia, per quanti amphracti et strabocchevoli precipitij habi conducto mia via, lungo sarebbe a dire. Ma giungendo alla etade ch' io sarei forsi stato disposto a qualche più utile virtù, da poi molti negotij per guadagnarmi il victo, mi dette alla mirabile arte de pictura, per laquale, oltre la orbita della cura familiare, che nissuna cosa a l'huomo o è de più continuo tormento havendo si excellente peso di sopra, el quale sarebbe grave agli omeri de Atalante et dela cui clarissima arte, non me vergognio essere nominato. Dunque fra tante ansietà essendo cum l'animo suspeso et invilupato, cumciosia che ogni minima cosa vole tucto l'homo : se io non havessi cum quello debito stile tractato si gloriosi gesti a presso de tua Illustrissima Signoria et de tucti gli altri, me sia in qualche parte honesta scusa; non obstante che l'altissima et paternale tua gloria è di tanta et di sublime natura, che da qualunque rozza et inepta lingua narrata sia, pareva mirabile et excellente, ne homo se trova de si basso ingegno, che non sappia et possi dire che el sole più che altre luce risplenda. Dunque Illustrissimo Signore mio, a te rivolgo[1] queste mie vigilie, dele quale io so ben certo che a pigliare non hai fructo, overo dilecto alcuno : perche l'intellecto tuo vola a cose sì alte, che l'ochio mio non scorgie a mille miglia apresso : ma perche tu intenda et consideri, che se più havessi potuto et saputo, più operato averei, rendendomi certo che se altra gloria di questo consequir non debbo, non manchera questa, ch'io me reputi in singular gratia essere nato e visso fidelissimo servo di uno tanto principe et di suo clarissimo germe. Finis.

N. B. Le mot *finis* a été intercalé par l'auteur au milieu du texte, qui continuait ainsi : « Pero che si come Platone si gloriava di tre cose, cio essere nato maschio, Atheniese et al tempo. » Cette phrase a été supprimée d'un trait de plume.

Preambulo quasi prologo in nel quale se tracta una visione in sonio, acomodato molto a l'opera sequente.

CAPITULO I.

Eran per mondo gia le verdi fronde
impallidite : et spenti in parte i fiori
per piani et monti : et le christalliche onde

1. Correction de la main de l'auteur :

« dico

pregandoti humilmente ryguardi ly gloriosi fatti del tuo famoso padre, e non la basseza del mio scrypto : ornato solo da me dy quella sincere fede che deve un fydele servo al suo S.

Delli alti fiumi extiva : quando rydente amore
più assai chalor chel sol nel Taur alberga
strugea cum fiamme el mio infelice core
Et qual armento sotto l'aspra verga
d'un fier pastor : più che humil io n'andava
dicendo el ciel vuol che mio ben disperga.
Cusi dolente quanto più bramava
tornar in liberta stringease il laccio
duro di perle che el mio cor ligava,
E in un momento allor divenia un ghiaccio
et hor divengo un marmo : hai, cruda sorte !
che a l'huom che vertu brama adduce inpaccio.
Se io piagendo ogn'hor chiedea la morte
per più dolor m'era el viver concesso
vivendo pur con sur speranze torte
Sempre due morte io vedea d'apresso
l'eterna et temporale el viver saggio
dal mio folle disio tucto depresso.
Cusi de libertà spento in me il raggio
como colui che indarno merce chiama.
al'ombra un giorno d'un fronzuto faggio
Par che sentissi uscyr di rama in rama
una voce sonora : qual me disse :
poco se pote quel che assai se brama.
La quale entro el mio cor subito fisse
un tal dolor che caddi yvi suppino
e pria che dal cadere mi resentisse
A me dal ciel per mirabil destino
et gratia singulare un sonno opresse
tucti i miei sensi : havendo in sul mattino
In ciel l'aurora cum le chiome spesse
sparte per l'oriente de fin oro
quanto altra volta mai credo havesse.
Ond io vinto dal sonno : per ristoro
degli amorosi miei infiniti guai
in tucto svelto dal mondan lavoro
Par che sentissi lungi dir, che fai?
che fai : o tu chel tempo ben non spensi
che si mal getta : nol ritrova mai.
Questo parlar tucti miei spirti et sensi
tremar mi fece : et par ch'io mi levassi
coi pensier miei : detti disiri accensi

Movendo un tempo i mal mie' spesi passi
per le fresche herbe : lacrimando et stanco
per altissimi scogli, aridi sassi,
Tucthor tenendo sopra el destro fianco
el mio sentier : guardando quel suave
che più volto mi fè pallido et bianco;
Et benche a me paresse l'andar grave,
pure el disio de prendere altra vita,
como chi entra in mare in salda nave
Pronto ne andava cum la mente ardita
per gli altissimi scogli senza fronde
ove io non viddi alcun herba florita
Ne surger fresche, chiare o limpide onde
ma sol di sangue rivi scaturire
et intorno ornate le sassose sponde
D'arme lucente et apte da ferire
et far diffesa, e infiniti trophei
ond' quasi offrirmi lo acuso ardire,
Ne minor maraviglia i spirti miei
presero allor che fe Jasonne arando
Avido a quel che ne fu boni et rei
Et di lectitia quasi sfavillando
gli ochi porgea veloci intorno, intorno
cose non mai più viste : ivi mirando
Giungendo tanto apresso un tempio adorno
entro ad un piano d'un teatro in forma
el qual volgea le puncte al mezo giorno
La dove la non cieca amante torma
viddi adorar el fanciul Cithareo,
ne gente che cum otio in piume dorma,
Ma del feroce et furibundo deo
chel quinto giro in ciel volge e governa
el nobil popol fiero indi vedeo.
Questa e la gente quali quasi che eterna
gloria hanno al mondo : per non curar noia
ne ala stagion extiva o quando inverna
Questa e la gente qual lor summa gioia
posar nel' arme : et in lor fiorir cum gloria
ne mai tal numer penso vidde Troia,
Ma quanta in se ne chiuda ogni historia,
che in pregio saglia : intorno al tempio ivi era
chiara per se, o per altrui victoria.

Poi vinti gli ochi miei da magior spera
lassai di riguardar la nobil gente
ne l'arme lampegiante e in vista altera
E nel bel piano al chiar tempio eminente
gli ochi volgendo quel mirando scorsi
non di molto oro, o gemme risplendente.
Ma a quella parte pria che gli ochi torsi
tucto di ferro et viddi edificato
ond' io allor del suo factor m' acorsi.
Bramando a quel anco essermi acostato
demmi la gente intorno alcun spavento
de tanto alteza ognun vedea ornato.
Ma pur cum passo pauroso e lento
come chi novello entra alle gran corte
che ogni gran vista par che l' habi spento,
Cusi feci io fral popol sagio e forte
tucthor più assicurando el mio camino,
speranza havendo ancor de più alta sorte.
Et ecco intanto un chiar ragio divinō
giunger negli ochi miei cum splendor tanto,
che quasi i' fui indi al cascar suppino.
Ma poi ch' io me riebbe e al tempio sancto
de nuovo gli ochi volti el divin sole
m' ancise : io cum la man me feci manto,
Non altramenti dache l'huom pur vole
scorger del sol la sua circumferenza
percui se abaglia el suo fronte gli dole
Essendo vincto da magior potenza.
ma poi che molto e molto io me sforzai
con van poter a tal divina essenza,
Quasi che meco dentro io me sdegnai
e i passi volsi per tornarmi a drieto
et in tal partir un de lucenti rai
M'ancise allor cum un valor si lieto
chiaro et suave : che mi fe possente
al remirarci li senza divieto.
E allor cognobbi qual l'humana mente
quanto vie più se affanna al speculare
l'opera de Dio ne intende meno o niente,
Se quella per sua gratia singulare
non seli abassa : et se alcun più ne vede
opera e di Dio e non mortale affare.

Adunque quel che più che gli altri excede
di cotal gratia in terra non si exalti,
perche di sopra ogni gran ben procede
Et rendin gratia a Dio quelli ingegni alti
d'ogni lor gloria perch' ei solo e quello
che ne fa illustri et chiar vie più ch' smalti.
Adunque de splendor si alto e bello
facto negli ochi forte a remirarlo
più che mai lieto io mi rivolsi ad ello,
E per poter pur attento contemplarlo
verso el tempio m' andai cum passo ardito
ma più l'ardir me manca qual più parlo,
Perche l'ingegnio mio basso e finito
non e possente a scriver quelle cose
che han l'essere el valor più che infinito.
Adunque o sancte et sacre luminose
vergine di Parnasso, o chiaro Apollo
splendido Dio de l'opre gloriose,
Eccomi avante a voi cum l'humil collo
se una scintilla in me del valor vostrò
me intendon quel, che per me dir non sollo
E chio più bramo che di gemme o d' ostro
scetro, corona, o pompa signorile,
perche non è li el fin del sperar nostro.
Et s' io ben nacqui al mondo in pianta humile
mostrerò haver merze de tal valore
più che non pare ad altrui del gentile,
Nè sdegnarete quì lo attento ardore
chio habbia nel chiar stil della pictura,
perche ancor lei da voi merta alto honore
Anzi me par sia simil de natura :
nè si el pennel della penna è diforme
che in cio bisogni variata cura.
Svegliate adunque el mio ingegno che dorme
e fate sì, che l'alta visione
a qual qui lege de sua altera informe
Et quelle accerbe inutil passione
a quale un tempo io son stato sugetto
sien sotto poste alquanto alla ragione,
Mentre che sfogho quì l'alto concepto.

Après ce début, Giovanni voit en imagination un temple splen-

dide, où il est conduit par une lumière surnaturelle qui lui apparaît, peu d'instants avant d'être replongé dans la sombre obscurité de la nuit; livré alors à ses pensées, il tombe dans une profonde léthargie. A son réveil, il raconte les grandes et merveilleuses choses qu'il a vues dans le temple, et son récit rappelle évidemment la description du temple du soleil dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Cependant il y met aussi du sien, par exemple dans les vers suivants, où il parle en véritable peintre du quinzième siècle.

Io vidi scudo d'un bel lauro cinto
 in alto posto qual di vincitore
 avente in mezzo a bei color dipinto
Il fero augel di Giove *in campo d'oro.*

De même que le Dante évoque l'ombre de Virgile, de même Giovanni invite celle de Plutarque à lui servir de guide dans les Champs Élysées et à lui désigner les âmes de ces hommes illustres, de ces Grecs et de ces Romains qu'il a immortalisés dans ses ouvrages. Conduit et inspiré par Plutarque, Giovanni s'entretient avec les grands hommes du Moyen-âge; puis avec les ancêtres des ducs d'Urbin et enfin avec plusieurs Dieux de l'olympe païen, tels que Phœbus, Jupiter et Mars, sous le nom desquels il décrit allégoriquement quelques personnages de son temps. C'est ainsi qu'il termine son neuvième chapitre, qui est le dernier de la vision.

Comme spécimen du style de notre poëte, nous donnerons ici le dialogue qu'il entame avec Plutarque lorsque ce dernier lui apparaît, et que le seul aspect de cette ombre vénérable lui communique tout à coup le plus vif enthousiasme.

Giovin, cosi colle tue luci affissi
 le genti nuove e l'alta meraviglia
 cui meditando in dotte carte io scrissi,
Che stupore gia in mente me ne piglia :
 ma ben vorrei saper per qual via sei
 venuto a contemplar l'alta famiglia.

Ed io a lui : per grazia degli dei
il modo io non so dirti; ma non prima
da te fur vinti tutti i sensi miei,
Che alzai mia bassa speme in alta cima
sino all' obbietto, che mi vidi avante,
e sol riposi in ello ogni mia stima.
Ma quei persone, che di glorie tante
degne quì vanno in lor virtù celeste,
dì, chi son; che ti onoran tutte quante?
E tu, Signor, che tal bontà mi preste
degnati contentar quel ch' ho in disio
se le dimande mie son pure e oneste
Dimmi qual sei; chè gia'l mondo in oblio
per te ripongo : si d'amore acceso
hai colla tua virtute il senno mio :
E se del farlo non andassi offeso
seguir tua gloria e lo tuo sommo bene
vorrei, ma il ciel m'ha carco di tal peso.
Ed egli a me : la tua divota speme
merita quel conforto, ond' hai sinora
pregato sì, che dartel si conviene.
Io nacqui in Grecia, ed ella se ne onora.
a maestro mi tenne il buon Trajano
che di sua vita il mondo anco innamora.
Plutarco fu il mio nome, e questa mano
stette gran tempo sopra que' papiri
che narrano del greco e del romano.

Les vers suivants, tirés du quatrième chapitre de la vision, nous feront connaître quelles étaient les connaissances de Giovanni en fait d'histoire du Moyen-âge.

Io viddi Federico Barbarossa
che al Papa perdonar ancora se pente.
Vedi quì l'altro chiar spirto divino
magnanimo costante e liberale
che hebbe nei cori humani tanto domino;
Non so se Italia alcun mai hebbe equale :
egli è el re Alphonso el quale doppo la morte
in chiara fama ognihor più ascende e sale.

Francesco Carmignola et per man tiene
Gatta Mellata, el quale si vede ancora
a Padua de bronzo ad altrui spene.

Le premier Livre de la vie et des faits du duc Federico est précédé de cet intitulé : *Principio del' opera composta da Giohanni de Sante pictore : nela quale se contiene la vita e gesti de lo Ill° et invictissimo principe Federico feretano, duca de Urbino.*

Ce livre a cinq chapitres, dont le premier commence ainsi :

Se mai per alcun tempo basso ingegno
nel dar principio a gloriosa impresa
tremò, or tremo io, et son de timor pregno.

Tout le livre est consacré à un sommaire historique sur les comtes et depuis ducs d'Urbin. Dans les chapitres suivants, Giovanni célèbre longuement le premier fait d'armes du duc Federico dans son expédition contre Niccolò Piccinino, et la prise de Monte Locho.

Le Livre II (chapitres 6 à 11) énumère les combats du duc Federico dans la Marche d'Ancône, raconte la mort du duc Oddantonio, et dit comment Federico devint maître d'Urbin. Il rapporte ensuite les événements postérieurs, notamment la révolte dans la Marche d'Ancône et la guerre de Federico contre le pape Eugène IV. Le neuvième chapitre se termine par un hommage rendu à la conduite pleine de dignité et de noblesse du duc Francesco Sforza de Milan. Il y a là des vers qui méritent d'être cités.

Ma poi che cum victoria se condusse
Francesco Sforza al sito tanto forte
ciascun de suoi indrieto ricondusse,
Benche Guidaccio dentro a cotal porte
volea per forza entrar. Francesco el chiama,
cum propria man mi posso dar la morte.
Dice a Guidaccio : or bastine la fama
de haver urtato el doppio che siam noi,
torniam cum questa gloriosa rama,
Perche el pentirse non è bel da poi.

Le Livre III (chap. 12-14) traite de la guerre que le comte Federico fit en Toscane, pour le roi Alphonse de Naples, et de ses rapports avec les Florentins.

Le Livre IV (chap. 15-18) expose la conduite du comte à l'égard du roi Alphonse, et raconte la guerre qui eut lieu en Toscane, à l'époque de Ferdinand, duc de Calabre.

Le Livre V (chap. 19-20) décrit la guerre entre Sigismondo Malatesta et le comte Federico, jusqu'à l'arrivée du comte Jacobo Piccinino.

Le Livre VI (chap. 21-26) contient le commencement de la relation des différentes guerres qui ensanglantèrent le royaume de Naples, à l'époque des luttes du duc Giovanni contre le roi Ferdinand.

Le Livre VII (chap. 27-28) raconte les nombreux soulèvements qui se succédaient dans les villes et les châteaux forts, durant la guerre précédente.

Le Livre VIII (chap. 29-31) décrit la prise de beaucoup de forteresses pendant cette même guerre et le célèbre siége de Castelluccio, avec la délivrance de cette ville.

Le Livre IX (chap. 32-36) raconte les échecs que le comte d'Urbin fit éprouver au seigneur Sigismondo, près de Sinigaglia.

Giovanni Santi, sortant ici de son rôle ordinaire de chroniqueur froid et méthodique, décrit très-vivement la bataille de Monteluro, ainsi que la fuite des gens de Pandolfo et la fureur de Gismondo Malatesta, qui, sur le point d'être fait prisonnier, maudit, en fuyant, l'étoile et le courage de Federico, qu'il abhorre. Nous citerons quelques vers dans lesquels Giovanni Santi a dépeint le tumulte de la bataille :

Stridori, suono d'arme, alto gridare
  l'impeto de' cavai, l'urtarsi insieme
  parea che'l ciel volessin spaventare.
V'ha chi sozzopra in terra ulula e geme
  v'ha rapimento d'aste e di tamburi,
  v'ha chi conforta, chi ardisce, chi teme.

L'aere, di nembi pien' carichi e scuri
  pianger parea lo doloroso strazio,
  e i fieri assalti sanguinosi e duri.

Le Livre X (chap. 37-38) raconte la ruine de Sigismondo Malatesta; la marche du pape Pie II à Ancône, sa mort, et l'élévation de Paul II au trône pontifical; enfin, la guerre de Cesena.

Le Livre XI (chap. 39-43) contient différents faits relatifs à Florence et à la guerre entreprise dans la Romagne, pour Bartolomeo da Bergamo.

Le Livre XII (chap. 44-52) décrit la guerre et le siége de Rimini pour le pape Paul II.

Le Livre XIII (chap. 53-55) raconte le soulèvement de Volterra contre les Florentins, et dit comment Federico leur vient en aide. Un chapitre entier est rempli par le récit de la maladie de Battista, épouse du duc, laquelle mourut à peine âgée de 26 ans. Nous citerons d'autant plus volontiers quelques passages de ce chapitre, que cette charmante princesse a surpassé en talent et en savoir toutes ses contemporaines, et qu'elle mérita les éloges d'un Gian Antonio Campano et d'un Bernardo Tasso. En effet, ce devait être un grand charme que d'entendre à Milan cette jeune et gracieuse dame, âgée alors de vingt ans, adresser au pape Pie II et à d'autres princes et ambassadeurs des discours latins improvisés avec tant d'art et de perfection, que le pape avoua qu'il serait incapable de lui répondre avec la même éloquence. Mais, hélas ! cette merveille ne devait pas rester longtemps en ce monde misérable; c'est pourquoi Giovanni Santi s'écrie douloureusement :

Ahi crudel giorno, al mondo maladetto
  da dolersene sempre e lacrimare,
  che ci furasti onestate e diletto!
O sciagurato dì da biastemare!
  o iniqua sorte, o maladetto punto,
  in che si vide il secolo oscurare!
Io dico adunque come essendo giunto
  quel dì, ch' ebbe per noi luce di sera
  da terra in ciel fu il nostro bene assunto.

Era Battista d'onestate altera,
di pompa signorile, e d' alto ingegno
E di tutte virtù lucente sfera.

C'est sur ce ton que le poëte continue à exalter et à plaindre cette jeune princesse qui fut plutôt une mère qu'une souveraine pour ses sujets. A la nouvelle de sa maladie mortelle, le prince, son mari, demanda aux Florentins la permission de quitter ses drapeaux et se hâta de revenir à Urbin, où il trouva sa chère Battista qui n'avait plus que le désir de le revoir avant de retourner au sein de Dieu.

Che con un solo altissimo disio
stava di rivedere il suo Signore
vittorioso, e poi tornare a Dio.

Puis, Giovanni décrit d'une manière touchante les adieux de la mourante à son époux, qu'elle embrasse pour la dernière fois, en lui recommandant leur enfant Guidubaldo ; il peint aussi avec sentiment la douleur des assistants auprès du lit de mort de leur bonne maîtresse.

Chiuse quel santo, onesto e grave ciglio
rendendo l'alma al ciel divotamente
libera e sciolta dal mondan periglio.

En vérité, ce n'est que le respect et l'amour qui pouvaient inspirer au poëte de si nobles paroles !

Le Livre XIV (chap. 56-57) passe en revue les édifices que le duc fit élever, et décrit sa manière de vivre en temps de paix. Nous empruntons à ces chapitres plusieurs passages qui ont beaucoup d'importance pour l'histoire des arts en ce temps-là :

CHAPITRE 56.

Poscia che la virtù alta e infinita
del conte i ragi sparse intorno
e d'ogni ben se vidde esser gradita,

L'animo havendo de excellentia adorno,
consyderava che le sue richeze,
le qual crescer vedea di gjorno in gjorno,
Fosse, vil cosa non in chiar belleze
del uso human, cum summa libertate
spenderle bene e a gloriose alteze.
Consyderando che l'antiquitate
par degna, pare immensa e amirativa,
a tucta gente e per longingue etate
Nel bello edificare : e che l'activa
vita non possi più gran cosa fare.
della qual non bisogna che altri scriva
Pero che sempre over gran tempo apare
l'admirando stupore negli ochi avante
di ciascun huom, che cio vol remirare
Ne se suspecta che le gratie sancte
della eloquentia adorni el suo splendore,
come de l'altre cose dette avante.
Ladonde el conte de infinito amore
ardendo a edificare prima in Vrbino
incominciovi cum supremo core
Non edifitio humano, anzi divino
d'un gran palazzo, el quale a simil terra
si come lui, è stato un chiar destino.
Pero che quanto el cerchio della terra
gira secondo che ognun parla e dice
più bella cosa a se dentro non serra,
Ne quella antiqua etade, largitrice
di cotal cosa, gratia, non gia di grandeza.
perche secondo chel se vede e dice,
Gran circuiti e mirabil alteza
preser color, le posse eran magiore
ma più ragione e altissima belleza
Non fu in altri, benche che el chiar splendore
degli edifitii non sia l' ampio giro.
ecco se appruova per quel gentil core
De Arthemisia regale, che poi el martiro
che hebbe del suo dilecto e chiar marito
morendo lui, e lei cum almo miro
Hebbe el suo core in tucto stabilito
di quello eterno el nome col suo fare.
e quindi gli hebbe cum gran spesa ordito

Un chiar sepulcro, el quale se fe chiamare
mausoleo, e cusi tucti poi
da quel se vidder gli altri nominare.
Dove se ben pensando guardian noi
questa, pur troverem denominato
del mondo certo infra i miracol suoi,
Che furon sette; et esser elevato
col magisterio, e pel supremo ingegno
sopra tucti altri e di gran nome ornato,
Non l' ampio giro. Adunque el fece degno
cusi di quel palazzo, che se el Conte
del animo suo altero hogi gran segno
Se de cantare, e che in alpestro monte
tanto edifitio situato sia
e che cum lui tal bolla sia congionte.
E cusi pensa ancor la mente mia
che l'alta maraviglia, che è in Egipto,
della Pyramidal van fantasia
Più ne sia hogi et in quel tempo dicto
per la distantia di cotal materia
de che e composta, e cusi trovo scripto.
Or chi riguarda la presenza altera
del admirando e nobile aedifitio,
che fece el Conte, onde sol ripe vera
Vedera ben, che el glorioso hospitio
e situato in luoco de gran spesa,
e da prender spavento a tanto initio.
Perche, si come altrove, a la distesa
ivi non corron le comoditate
del fabricar : dunque a si alta impresa
Spregiando el Conte ivi ogni extremitade
dette principo al opra tanto immensa;
facendo a se venir d'ogni contrade
Sublimi ingegni; e qualunque huom se pensa
che sia el bisogno a la mirabil opra
a se gli tira, e al opra gli dispensa.
E l'architecto a tucti gli altri sopra
fu Lutian Lauranna, huomo excellente
che per nome vive, benche morte el cuopra
Qual cum l'ingegnio altissimo e possente
guidava l'opera col parer del Conte,
che a ciò el parere havea alto e lucente

Quanto altro Signor mai, e le voglie pronte.
    e ragione è, che l'optimo architecto
    sia quel, che al spendere apre l'aureo fonte.
E per ornarlo ben d'ogni dilecto
    tirò de tucta Italia i più famosí
    Intagliator de marmi, et come è decto
Dispensò l'opre : ove quei gloriosi
    ingegni affatigarsi cum tal cura
    che insiem cum li gran pregi fur famosi,
Ivi mostrando quanto che natura
    possa in tale arte; e poi l'adornamento
    ove conviense dela depintura
De tucti quei, che hebber più sentimento
    nella sua etade; e de legniame ancora
    non mancò parte per suo compimento.
Nel cui chiar magisterio a se in breve hora
    hebbe excellenti e gloriosi ingegni.
    ma più el vedere assai che leger fora
Mestier loro opera e altissimi disegni
    si de comessi come rilevati
    intagli, situati' n luochi degni.
E s'io volessi haver qui recitati
    a parte a parte i membri ben composti
    di tal palazzo et quanti ricchi ornati
Cosa impossibil fora; e ancor postposti
    molti altri fatti haver bisogneria
    a quel convien che la mia penna acosti.
Ma pur el Conte al alta fantasia
    andando cum l' etade ognhora avante
    ove ingegno alcun sentia
D'architectura, tutto jubilante
    a se el tirava, e quinci fuor si chiari
    che ogni grande huom bramava aver errante :
E non volendo lui haver men chari
    i luochi di men pregio, ne dar men vanto
    nel suo murare, e farli in se dispari,
Lassero in tutti luochi; e come quanto
    pero via scorro quanto io posso breve
    narrando de tal cosa pure alquanto.
Benchè a l'animo suo era assai lève
    che in cento e trecento luochi in un sol
    murar facea, e in luochi alpestri e greve.

E a tucti v'era si devoto e pronto
    che ad alcun più che ad l'altro non mancava,
    anzi ognhor più haverevi ancora gionto.
Ma più che agli altri sempre seguitava
    come principal sedia al suo domino
    entro d'Vrbino e ornato fabbricava.
E come al uso humano anco al divino
    culto ordinò un tempio glorioso,
    al qual sua morte fu crudel destino.
Perche col core in ciò desyderoso
    seguendo giva et anco havea ordinato
    nel suo palazzo al ultimo riposo
Vn tempio tale che haverebbe superato
    d'ordin, belleza e nobile ornamento
    qualunque mai fu bene edificato.
El disegno del quale grande è argumento
    che lui divoto a cose sancte attese
    cum sincero e nobil documento.
Ne perdonando el Conte al altre spese
    che in casa volse pascer l' intellecto
    si come l'ochio e cum le voglie acese
Principiò cum nobile intellecto
    Vna Biliotecha tanta e tale
    che ad ogni ingegnio è altissimo dilecto.
E in tucte faculta universale
    lui adornò de libri in numero tanto,
    che ogni chiar spirto li puo spiegar tale.
Prima di quel colegio sacro e sancto
    Theologi divoti l'opre tucte
    coperte e ornate de mirabil manto.
E le scripture possa che constructe
    da Philosophi antichi al mondo furo
    quante hogi se ne trova ivi en reducte,
Le storie tucte, el sacro concistoro
    de chiar Poeti, e i nobili Legisti,
    Medici molti in ordine decoro,
Poi de diverse lingue anco ivi ho visti
    Arabi, Greci et venerandi Hebrei
    libri diversi et insiem cum gli altri misti,
Gli ornamenti dei quali io non potrei
    scriver in parte non che interamente.
    e gia più nobil spirti ivi io vedei

Dal stupor vinti. or in queste excellente
opere el Conte menando sua vita,
non era in pace men savio e prudente
Che in guerra fusse, ne ancor men gradita
la fama sua, perche l'otio schiffando
havea la mente ad ogni bene unita,
E cum summa pietade administrando
el stato suo, non Signor, ma pietoso
patre de tucti humanamente, e quando
Altri haverebbe al cor dato riposo,
egli era sempre vigilante e desto
così al picol come al più famoso.
Ne mai alcun si doloroso ne mesto
gli andò per gratia lachrimando ai piedi
che col parlar in gratioso gesto
Nol fesse lieto; et mai turbato diedi
risposta ad alcun miser pien di errore,
ne mal contento alcuno a casa riedi
Partendose da lui : e tanto amore
era nei servi suoi, che ognun dicea:
havemo uno human patre, e non Signore
E la clementia, intorno chel spandea,
d'una gjustitia, mista cum pietade,
cum gran prudentia da lui procedea
E dal chiar fonte della sua bontade .

CHAPITRE 57.

. . . . piaqueli chiamare
per preceptore quel conosciuto in pria
Maestro Lazaro, huomo singulare
del ordine sacro dei Predicatore,
Theologo gentil come anco apare
Pien d'infinito et excessivo amore
e al opre de Aristotile molto attento
e della sua doctrina un chiar splendore

. . . .

. . . . e ancor piacevali sentire
Di quella acuta, altissima scienza
Algebra, Arithmetica ogni giorno,
in qual divenne un huom pien de excellenza.

Et di ciò el suo Maestro fu lo adorno
d'infinite virtù, chiaro Alamanno
Paulo : al qual hor la mia penna torno

. . . .

El quale adunque in tali costumi avolto
le fabriche sue tucte visitando
andava cum benigno e lieto volto
Hor questo, hor quello aperto dimandando
d'ogni loro opera cum judicio intero.
ne gia qui degio andar dimenticando
Dello admirando suo palazzo altero
nella Città de Ogobio e del quale
non potrei tanto dir. . . . .

Le Livre XV (chap. 58-60) décrit l'entrée du duc à Naples et les grands honneurs qui lui furent rendus. Nous extrayons le passage suivant du chapitre 59.

Ma l'allegrezza mai non è si accesa
ne dolce tanto, qual poi la tristitia.
e cusi l'alma dal timor compresa
Molte volte gli par che sia malitia
la vera bona et optima novella
ne cape in se speranza e gran letitia,
E la presteza a quel che ognun favella
toglie la fede ancor la nominanza
finchè non giunge quel che ciò cancella.

Le Livre XVI (chap. 61-64) raconte l'arrivée du roi Ferdinand à Rome, ainsi que celle du duc. Le soixante-quatrième chapitre contient un long panégyrique sur la double vocation du duc comme souverain et comme guerrier.

Le Livre XVII (chap. 65-66) raconte la rencontre du comte Carlo à Montone, le voyage du prince à Pérouse, et son entreprise contre Sienne.

Le Livre XVIII (chap. 67-70) raconte comment Carlo Manfredi fut chassé de Faenza par son frère Galeotto; comment le duc entreprit une expédition en sa faveur, et comment, à son retour, il se cassa la jambe près de S. Marino.

Le Livre XIX (chap. 71-75) comprend la première année de la guerre en Toscane.

Le Livre XX (chap. 76-84) rapporte ce qui survint pendant la seconde année de la guerre de Toscane. Nous en extrayons un passage qui, comme le précédent, nous permet de juger des sentiments de Giovanni :

Ma sempre l'alma ingrata ordina e fila
contrario merto agli alti beneficij
e quanti magior son, più abbassa e invila.
E parmi che sia còlmo a tucti i vitij
l'ingratitudin, qual de pieta el fonte
secca destrugie e li pietosi offitij.

Le livre XXI (chap. 85-88) traite du séjour du duc à Viterbo, et, par occasion, de la dignité du législateur et du guerrier. Ensuite il rapporte l'envahissement de la Pouille par les Turcs.

Le livre XXII (chap. 89-95) contient le récit de la guerre des Vénitiens contre le duc de Ferrare, Hercule d'Este, et la mission du comte Geronimo à Venise. Puis le chapitre 91 présente, à propos du voyage du duc d'Urbin à Milan, une digression très-intéressante sur l'art de la peinture et sur les maîtres du temps. Nous donnons ce passage en entier.

Cap. 91. *Dela partita del duca da Urbino per andare a Milano, e una disputa dela pittura.*

Havendo el Duca stabilito in tucto
andar dove tornar lui non dovea,
sendo hogi mai al ultimo riducto
Dela sua vita; in ordine se mettea,
como se convenia al grado in cui
vivendo ognhora più alto v' ascendea
Menando in compagnia fedel de lui,
oltra la sua solita famiglia,
e Conti e Cavalier compagni suij,
Homin de ingegno e pien de maraviglia,
Philosophi, Theologi, e Legisti,
Astronomi et Architetti in tante miglia.

El giorno poi San Giorgio havendo visti
e celebrati li funebri offitij
pei fratei suoi essendo afflicti e tristi
De tal partita cum si scuri inditij,
li Cittadin fedel cum gli ochi pregni
di lachrime e suspiri senza alcun vitij
El riguardavan drieto, como indegni
d'un tanto bon Signore e vero padre
che gli facea parer fra gli altri degni.
El acompagnato dal fedel suo fradre
Octaviano e dal suo dolce figlio
Guido e da gente in habito leggiadre,
Essendo alamol cum pietoso ciglio
rivolto al fratel car pietosamente
quasi indovin del suo vital periglio,
In prima el figliuol suo col cor ardente
li raccomanda e poi gl'amici tucti
et ello in vista afflicto assai dolente
Da suspir vinto e da gran pianti, e tucti
rispondere non li puote e cusi ognuno
se parte, essendo in l'alpe gia conducti
Dei fiorentin gran genti, et ivi ognuno
cum riverentia lieta el circumdando,
insino al Borgo andar, dov' è el comuno,
Cum alte voce e gran festa cantando,
venneli incontra el Cittadin famoso
Lorenzo deli Medici scontrando,
Che da Fiorenza dove è el suo riposo
insino al Borgo ad honorarlo venne
Allegro in vista altero e vigoroso.
De Siena Anton Bellanti non se tenne
che nol venisse a riscontrar si come
amico suo fedel, saggio e solenne.
Et in Val d'Arno cum sue bianche chiome
havendol riscontrato el Duca i disse,
Antonio mio, le inique e crudel some'
Dela tua patria infra discordie e risse
per che fuggir tu possa, et evitare,
e che le tue ricchezze ancor stien fisse,
Piacciati a Urbin per alcun tempo andare,
però ch' io veggio Siena in gran tumulto
e sotto sopra quel stato voltare;

Ogni momento et ogni vile insulto
    poi che i riformator son richiamati
    tien contro a te cum provedere occulto.
Ma se ad Urbin ne vai, tuoi civi ingrati
    di gratia chiameranti e più ch' mai
    sarai tuoi facti in la Citta exaltati.
El che non fece Antonio, onde gran guai
    in breve gli seguì, e so che inteso
    della sua morte si innocente l'hai.
Questo e poi el fin che se ha del prender peso
    o incarco de republica e al comuno
    esser col pecto di gran fede acceso.
Hai! Quanto è meglio el starse senza alcuno
    honore o grado in simile cittade
    privatamente, che essere importuno
Di offitij e dignità! perchè el se cade
    d'alta quiete et viver dolce e lieto
    o a morte vile o in gran calamitade.
Pero che sempre el popolo è assueto
    como uno è grande in lui nol sopportare
    e sia s'el sa iustissimo e discreto.
Si como advenne a questo singulare
    e degno antico cittadin di Siena
    per merto de sua fede e di ben fare.
El Duca adunque el qual fortuna el mena
    verso la morte poscia che a Fiorenza
    giunse cum faccia più che mai serena,
Cum quanto honore e qual magnificenza
    fusse ivi ricevuto et honorato
    descriverlo hora io prendo diffidenza.
Essendo piazze e strade et ogni altro lato
    di popol piene : a remirar quel saggio
    antico Capitan tanto honorato.
Dicendo mentre questo altero raggio
    di Marte vive, e sia dal lato nostro,
    danno Fiorenza havere non puote o oltraggio.
La Signoria del suo altiero chiostro
    smontando venne insino fuor dela porta,
    ad honorarlo, como el ver te mostro.
Ala qual poi cum mente saggia e accorta
    parlò del stato proprio e dela guerra
    e quanto al facto la prestezza importa.

Di poi partendo da si nobil terra,
verso Faenza, prende el suo sentiero
Hai! quanti gran pensieri entro al cor serra!
Hor li Venetiani, che el gran mistiero
de tale andata van considerando
opposita per linea allor pensiero
Cum ogni spesa van sollicitando
de Sancto Severino el gran Roberto
con quale insieme l'impresa disputando.
Perchè ogni bon concepto sia deserto
del Duca per la lega, e disturbarlo
del andar a Milano, dove el suo merto
Potea quel stato in tucto rintegrarlo.
el che essendo invan, l'impresa fanno
incontra del Duca Hercul per disfarlo.
Pero secretamente ordin danno
fare una fascinata per passare
a Figaruolo e a' luochi che ivi stanno.
Cusi facendo el tristo letto alzare
de legname e fascine in l'acque morte;
e nel gran fondo insiem facean legare
Piaste, burchioni insiem legate e forte,
si che per spatio ben de quattro miglia
per linea retta e non per vie distorte.
Questo fu facto cum gran maraviglia
de tucta Italia, istando Hercul da Esti
in gran timore e tucta sua famiglia.
Pero che essendo a lui fanti richiesti
e artiglerie dal milite aurato,
Francesco seco e alcun denar cum questi,
Unqua haverebbe el gran palud passato
Roberto cum sue gente i qual negando,
Miser Francesco forte disdegnato.
D' ivi se parte, libero lassando
l'adito ali nemici, i qual passaro
quella riviera tucta depredando.
El cui insulto quanto parve amaro
ai paesarii e quanto han gran spavento,
pensil chi ha fior d'ingegno punto chiaro.
Perchè cento anni o circa alcun tormento
era, che hebbon già mai de simil sorte,
onde dal nuovo affanno ognuno è vento.

Intanto el Duca cavalcando forte,
giunse a Ferrara, dove quel Signore
se havesse hauto el campo in su le porte,
Non havria hauto sì tremante el core,
senza provedimento e sbigotito
per quello insulto e sì grave furore.
Ma la Duchessa al prendere buon partito
havea prontezza et animo virile,
e gran consiglio saggio e riverito.
Questo sovente advien che l'alma vile
innella causa propria al huom diventa
e nel bisogno suo manca ogni stile.
Dunque vedendo el Duca esser spenta
nel Duca Hercul tucta la sua spene]
ne l'alma haver de isdegno al damno certa.
Quel riconforta e nel parlar sovviene,
promette in breve dì, che gran soccorso
la lega manderalli qual conviene,
Et che el giunto a Milan cum celer corso
tornerà indrieto et menerà la gente
per liberarlo da sì extremo morso.
Ma ch' in sto mezzo : al spender sia fervente,
tempo è da guadagnar : tempo è da spendere.
sì che ai suoi facti el sia huom diligente.
Che li bisogna cum color contendere
che han cervel denari : cum spirto altero
benchè la lega è prompta a lui difendere.
Indi poi el Duca che ha gran disidero
ritrovarsi a Milan per riunire
quel stato : e poi oprare altro mistero,
Partisse da Ferrara, et nel transire
nel Pulesine entro de Figaruolo,
el quale già non se deve un castel dire,
Ma un palazzo simplicetto e solo,
el qual providde intorno de bastie
per tenervi distante l'altrui stuolo.
Dunqua ivi stando e rimirando quie,
consigliò al Duca Hercul de tagliare
el Po di sopra ale imposte bastie.
El che ricusa Hercul voler fare,
dicendo questo è el meglio del mio stato,
el Duca a lui incomincia a parlare :

Et se ciò far per voi sia ricusato,
faranlo li inimici a vostro danno,
cum più possente e nobile apparato.
O quanto ancora al Duca era aspro affanno
vedendo ordin nessuno apparecchiato
a spender per diffesa : e quanti stanno
Contra de lui cum nobil apparato
li Veneti a gran spesa non guardando,
cum gente e cum armate in ogni lato.
Hor cusi il Duca avante cavalcando,
giungendo a Castel nuovo ivi disegna
alcun ripari, a qual dentro lassando
Jacomaccio da Trento, el qual non sdegna
affanno nè pericolo, e Cirro ancora,
o coppia d'huomin per diffesa degna!
A Mantua poi se volge e di lei fuora
ne venne ad honorarlo el chiar Marchese,
conforme a lui del nome : el qual l'honora
Cum si mirabil festa e cum gran spese
cum tanto lieto cor, ch' io non potrei
in gran volume haver sue laude istese,
Sì como dono havendo da gli idei
l' andata d'un tanto homo : in casa propria
dicendo e una volta e quattro e sei,
Che mentre che era quivi ogni sua copia,
ogni fortezza e secreto tesoro,
del qual lui non havea qual molti inopia
Potesse usare : e como patre loro
e ver Signore e qual gratia volea
andasse el Duca o in casa, o in altro foro,
Che per niente lui non intendea
esser Signor del suo, mentre v'era ello.
hor questo el Duca quando allor vedea
Quanto più liberal se mostra quello
cum tanto più modestia e gentilleza
usava el don, como d'un car' fratello.
Poi riguardando el sito e la bellezza
de sì gran terra, e poi del' ampia corte
hebbe al mirar grandissima dolcezza
Le mirabil picture e excelsa sorte
del alto ingegno e chiar de ANDREA MANTEGNA,
a cui el ciel de gratia aprì le porte

Nella pictura sì excellente e degna,
  la qual fiorisce in questa illustre etade
  e vie più che altri Andrea porta l'insegna
De sua excellentia : e grande auctoritade.
  el Duca adunque, qual solemne opifice,
  quelle picture in tanta dignitade
Considerando del valente artifice,
  laudava cum bon termine e exaltea
  cum sue parole e laude magnifice.
Et certamente la natura Andrea
  dotò de tante excelse e degne parte,
  che già non so se più dotar potea.
Perchè de tucti i membri de tale arte
  lo integro e chiaro corpo lui possede
  più che huom de Italia o dele externe parte.
Trovasi ben talor chi in una excede
  alcun grande huom, ma qual consídra bene,
  como l'opere sue a noi dan fede,
Vedrà che primamente lui si tiene
  el gran disegno, vero fondamento
  dela pictura, e in lui secondo viene
De inventione un lucido ornamento,
  tal che se spente fusse e morte in tucto
  le fantasie, secondo io vedo e sento,
Foran rinate in lui cum tanto fructo,
  de che succede e vien de drieto ad ello,
  che possa senza affanno essere instructo.
Nè mai huom prese e adoperò el pennello
  o altro stil che de l'antichitade
  cum tanta verità fusse quant' ello
Chiar successore, ne cum maggior beltade,
  e sel dir non è troppo, ei loro avanzi
  l'excede tucta quella vetustade.
Per cui io el pono a tucti quanti innanzi
  per diligentia e vago colorire,
  cum tucti i termini suoi e varij distanzi,
Moventia de disegnio, e fa stupire
  qualunque i scorti suoi vede e rimira,
  che ingannan l'occhio e l'arte fan gioire.
La Prospectiva, qual drieto se tira
  Arithmetica e insiem Geometria
  e l' alta Architectura, che s' ammira,

Cum quanto ingegno in huom possibil sia,
riluce e splende, exprime in gran concepti,
Ond' io stupisco in ella mente mia.
In somma quel che molti altri intellecti
nella pictura excelsa han dimostrati,
riluce in lui cum sui termin perfecti.
Ne pretermesso ha ancor cum dola e grati
modi il rilevo, perchè alla sculptura
mostrar quanto idea el cielo e in dolci fati.
Dunque meritamente la natura
de lui se può lodare e chi el promosse
ala militia pèr sua gran pictura,
Da honesto zelo e gentil cor se mosse
per ricoprir l'infamia dei moderni;
che ad avaritia lor mente percosse.
Più cose son ch' al mondo fanno eterni
el nome ali mortal, le lettre imprima
che son fondate in tanti saldi perni.
Ma queste due par che alzin l'huomo in cima,
la Poesia e la Istoria in cui se canta
de ognun che far sen puote alcuna estima.
Poi la Sculptura e la Pictura tanta
preserva la presentia dei mortale
e immagin vera d'ogni nobil pianta.
Le cui due arte quante sieno e quale
de ingegno e di gran studio ardisco dire
che insino al ciel bisogna spiegar l'ale.
Et quale è quel che voglia contradire
che l'antigraphice arte, ver disegno,
non faccia ogni mestier quinci fiorire?
Qualunque parte n'ha più ch' altro è degno
nel suo mestier, nè può lo agricultore
senza di lei servar termine o segno.
Che adunque è dei moderni tanto errore
sì universale acuta e gran scienza
laude non dare a lei debito honore.
Guarda el culto divin di costei senza
che nulla val l'Architectura e sotto
a tal doctrina è singular semenza.
Un Capitan dell' arme quanto è docto
più de disegno el suo campo diparte
e meglio alloggia in suo salvo ridocto.

Ma tornando al altezza de tale arte
leggi gli antichi in quanto grado e honore
de sua excellentia alzar ciascuna parte.
Plinio n' è testimon pria pien de ardore,
Vetruvio anco, el diffinire ancora
di Eupompo in Macedonia, huom di gran core :
El qual volea che de excellentia fuora
ogni arte fusse al mondo senza lei.
el secul nostro tanto la divora,
Che una tale dote infusa dali Idei
fra le mechaniche arte voglion porre
ingrati, iniqui, sconoscenti e rei.
Chi è quel che possa le gran laude torre
a prospectiva, alta scienza acuta,
più che Geometria e più ampia corre?
Costei in propria forma e lei trasmuta
in scorto ogni figura poi riduce
nè in terra in altro secol più veduta.
Et si perfectamente hoggi riluce
che como scorge la virtù visiva
perfectamente in disegnio riduce.
Hor tal scienza dicta Prospectiva,
forse è, a dir che cum ragion non prova
da qual chiar senso e gran virtù deriva.
Et benchè el fin di lei l'huom sì non trova,
pur è dela pictura membro intero
e invention del nostro secol nova.
Et qual discerne o ver comprende el vero,
vedrà difficultà vie ancor maggiore
nela pictura e cum più magistero.
Chi sarà quel che possa el chiar colore
lucido e trasparente de un rubino
contrafar mai o el suo vago splendore?
Chi è quel che possa el sol in sul mattino
dipingere mai, o un specchiar del' acque
cum fronde e fior vicini al lor confino?
Qual mai sì excellente al mondo nacque
che un bianco giglio faccia, o fresca rosa
cum quel bel pur ch' a natura piacque?
El paragon se trova : ove ogni cosa
vinta riman nè si può causare
al paragon sufficiente chiosa.

Insomma ei che fa? cerca ingan 1
al' occhio la pictura : e quel che è piano
tucto rilievo al senso dimostrare,
Et ciò che la natura per lontano,
o dapresso dimostra, cum chiar stile,
fingere e dimostrare al senso humano.
Nela cui arte splendida e gentile
nel secol nostro tanti chiar son stati,
che ciascuno altro fan parer cosa vile.
A Brugia fu tra gli altri più lodato
il gran Joannes, el discepol Ruggero
con tanti d'alto merto dotati,
Della cui arte e sommo magistero
di colorire furno si excellenti,
che han superato spesse volte il vero.
Ma nell' Italia in questa età presente
vi fu il degno Gentil da Fabriano,
Giovan da Fiesol frate al bene ardente,
E in medaglie ed in pictura il Pisano,
frate Filippo e Francesco Pesselli,
Domenico chiamato il Veneziano,
Massaccio e l'Andrian, Paolo Occelli,
Antonio e Pier sì gran disegnatori,
Pier del Borgo antico più di quelli.
Due giovin par d'etate e par d'amori,
Leonardo da Vinci e'l Perusino,
Pier della Pieve, che son divin pittori,
E'l Ghirlandaja, e'l giovin Filippino,
Sandro da Botticello e'l Cortonese
Luca d'ingegno e spirto pellegrino.
Or lasciando d'Etruria il bel paese
Antonel da Sicilia, uom così chiaro,
Giovan Bellin, che sue lodi distese,
Gentil suo fratre e Cosmo gli sta a paro.
Ercule ancora e molti ch' io trapasso,
non lasciando Melozzo a me sì caro,
Che in prospectiva ha steso tanto il passo.
poscia in scultura l'alto Donatello
como il dimostra il bronzo e il duro sasso,
E il vago Desider sì dolce e bello,
Messer Jacopo detto della fonte,
e il buon Vecchietto, e'l Rossellin con quello

Vittorio di Lorenzo, e il chiaro fonte
d'umanitate e innata gentilezza,
che alla pittura e alla scultura è un ponte,
Sopra del qual si passa cum destrezza,
dico Andrea da Verrocchio, e Andrea da Roma
sì gran compositore e cum bellezza.
Antonio Riccio el qual tanto si noma,
et in bassorilievo el chiar Senese
summo architecto cum sua degnia chioma.
Ambrosio da Milan di cui en palese
li mirabil fogliami ond' egli agguaglia
gli antichi in ciò : cum le lor mente accese
Hor de chi pinse, sculpse : pinge et intaglia
l'opre nel mondo ognhor se vede e mira
el nome loro in quanto grado saglia.
Qual dunque è quel, che non se accenda in ira,
se ha fior de ingegno in questo secol vile
non l'alzi, quanto è el merto ch' se tira?
Fra i Greci solo a nobile e gentile
era concesso un sì chiaro exercitio
molti Philosophanti usar tal stile.
Et perchè l' è una porta e chiaro initio
a risarcir l'ingegno : era per leggie
che i padri ai lor figluol nel caro ospitio
Imprender fesser, como ancor se leggie,
l'Antigrafice : et a Roma Scipione
et Cesare anco e molti di chiar greggie
Fur docti in ciò e sepper sua ragione,
ai nostri dì lo antico re Raniero
dipinse e a molti chiar lui se prepone.
Queste cose habbiam detto cum sincero
Animo a la pictura e per laudare
Messer Andrea, che in ciò tien lo impero,
Che fea el Duca d'Vrbino in se restare
istupefacto allor quando el vedea
le sue picture et arte singolare.
Hor perchè ognhor Roberto percotea
le terre del Pulesin, che habbiam detto,
el Duca gran disio pel core havea
Darli rimedio, onde da quel diletto
partisse celermente, e inver Milano
andava, havendo al cor molto dispetto

Ch' ei fosse dal suo exercito lontano.
    cusì gingendo poi a Casalmaggiore,
    quindi fermosse et ecco el Parmegiano
Antiste : in nome detto Sagramore
    venire a lui, e poi Constanzo Sforza,
    che contra i Rossi havea sdegnato el core.
Indi poi el numer del venir rinforza
    Signor : Conti : e Baron cum chiaro ciglio
    per ogni strada, or da poggia, or da orza.
Venne ivi da Milan l'alto consiglio
    col Signor Lodovico, e quindi possa
    havendo ognuno el suo pensier vermiglio
Contra Venetian, per quella mossa
    fu consultato, el Duca ritornasse
    in Ferrarese ad ostar l'alta possa
Dei Veneti e che qui temporeggiasse
    tanto che Piermaria fusse sospinto
    del stato overamente el se accordasse,
Et che indi possa ognun di zel depinto
    concorrere a liberare Ferrara
    o in Lombardia cum ordin non distinto
    se volgeria la guerra e crudel gara.

Le Livre XXIII (chap. 96-99) rapporte comment Roberto Malatesta fit jeter un pont sur le Pô; il raconte ensuite la bataille de Campo Morte, et enfin la mort du duc d'Urbin. Voici de quelle façon Giovanni Santi termine son dernier chapitre :

Io dico adunque, el Duca del quale hora
    se parla, essendo spento de sua vita,
    che questa nostra etade tanto honora,
Da quella sua famiglia tanto sbigottita
    fu riportato a Vrbin dove fu pianto
    dai figli e dal fratello : e da infinita
Turba degl' huomin suoi cum nero manto,
    distante da Vrbin ben mille passi
    fu seppelito lì nel tempio santo
Di San Donato e sì perchè lassasse
    ogni pompa, fuggendo, solo al cielo
    havendo volto i spirti stanchi e lassi.

In el cui tempio el triomphal suo velo
    or giace : or se riposa : e'l suo fratello
    pien de alto amore e caritade e zelo
Edificar fa un tempio ricco e bello
    ai poveri observanti di Francesco
    cum un sepolcro, qual conviense a quello.
Et ogni dì nel cor più grato e fresco
    el buon spento Signore ai servi suoi,
    gloria e triompho al chiar nom Feltresco,
    qual pensar dei e giudicar tu puoi
        Finis Deo gratias.

Après cette analyse rapide, entremêlée de citations qui suffisent pour faire juger de la forme et du style de l'ouvrage, nous croyons devoir encore extraire quelques passages pris çà et là dans la Chronique rimée de Giovanni Santi, où l'on rencontre quelquefois de grandes et belles pensées.

. . . . . O quanti en varij i casi
Che tal de preda tornar, crede altiero
    nel hoste suo : che dal' altrui catena
    spesso è menato stretto pel sentiero..,..

Qui ben se vidde experienza vera,
    che per virtù convien gloria s'acquiste,
    pronto a gli affanni da mattina a sera.
Et como in virtù sempre anchor consiste
    chiara victoria, no nel numer grande :
    che gente assai spesse en deffacte et triste.....

Et un sol hom per volta quel comprende
    in somma che quel sol nel mondo sia
    inumcibil per forza : in fama splende.....

Beato è quel a cui virtù sol piace,
    perchè tal stil fa l'altrui mente grate,
    el cielo e'l mondo a lui fasse eficace.....

Perchè i consigli illustri saldi et chiari
    vaglion più assai che el numer delle gente :
    prima è virtù che fa gl' huomin preclari.....

Ma visto ho sempre lo imperio eguale
    in un solo hoste infra due Capitani
    nascere sempre alcun pubblico male.....

Como nel ciel la mattutina stella
riluce in su l'aurora, cusì al mondo
de chi more in battaglia, è sempre bella
La fama : oprando lui mirabil pondo
contra i nemici, e chi in victoria vive,
sempre ha el pensier del animo giocondo.....

Bello è quel dì, che ha felice sera.
non val molt' anni oprar forza et ingegno,
s' el fin non corre cum virtute intera.....

Ahi ! quante volte el disperar se apprezza
e quando nel valore è sol rimedio,
ogni animo gentile morte disprezza.....

Perchè de laude in l'huom non è men merto
nel vincer se, che vincer sempre altrui.
anzi dal Ciel tal dono a pochi è offerto.....

Che vale un huom, de lui s'el non se leggie
qualche opra illustre, al mondo mentre vive,
qual de gli antichi ognun volge e rileggie.....

Ahi ! cruda, acerba, inexorabil morte,
che tanto sei più ardita et più feroce
quanto huom tu trovi per virtù più forte !

VI.

ESSAI SUR LES PEINTRES DE L'OMBRIE

PENDANT LA DERNIÈRE MOITIÉ DU QUINZIÈME SIÈCLE ET AU COMMENCEMENT DU SEIZIÈME.

Il n'entre pas dans notre intention de publier ici tous les documents qui se sont conservés sur les peintres de l'Ombrie à cette époque ; on peut à cet égard consulter l'ouvrage de Vasari, les *Lettere pittoriche perugine* d'Annibale Mariotti, la *Vita di Pietro Perugino* de Baldassare Orsini, et la seconde partie des *Italienische Forschungen* (Recherches en Italie) de C. F. von Rumohr.

Nous devons nous borner dans cette notice à indiquer les dates les plus importantes [1] relatives à la vie et aux ouvrages de ces maîtres, et à caractériser brièvement leur manière. Au reste, nous ne traiterons ce sujet que d'après nos propres recherches, et nous espérons, par la publication de bien des faits nouveaux, contribuer à faire mieux connaître cette grande école de peinture.

Pour commencer par un aperçu général, disons tout d'abord que l'école de Florence semble avoir eu une influence marquée sur les peintres de l'Ombrie, influence qui ne trouve pas seulement dans le bon voisinage des deux pays sa raison d'être, mais qui se constate encore par un lien direct dans les ouvrages de Spinello, Pietro della Francesca et Benedetto Buonfigli; le premier tient de près aux meilleurs successeurs du Giotto, le second imita le Masaccio, et Buonfiglio paraît avoir été

1. Nous avons emprunté la plupart de ces dates à l'ouvrage cité ci-dessus : *Lettere pitt. perug.* d'Annibale Mariotti.

guidé par Benozzo Gozzoli, lorsque ce grand peintre florentin peignait encore dans la manière de fra Angelico da Fiesole. D'un autre côté, les peintres de Sienne, et surtout Domenico di Bartolo, qui exécuta quelques ouvrages pour Pérouse, n'étaient pas restés sans action sur les peintres de cette dernière ville[1]. Mais, sous l'influence de Niccolò Alunno, et plus décidément encore de Pietro Perugino, d'Andrea Luigi et de Bernardino Pinturicchio, il s'était formé en Ombrie, dans la seconde moitié du quinzième siècle, une école d'un caractère tout particulier. Les œuvres de cette école ont, en quelque sorte, un cachet langoureux et extatique, qui arrive à l'idéal par une imitation naïve de la nature ; ces œuvres-là possèdent un charme qui impressionne vivement, et dont le sentiment religieux est beaucoup plus pur que celui des ouvrages du seizième siècle, et cela par l'absence même de l'ampleur et de cette véritable beauté de formes, que développa postérieurement l'étude des monuments de l'antiquité.

C'est donc de cette école, dans laquelle se forma aussi Raphaël, que nous allons nous occuper ; nous citerons d'abord quelques maîtres précurseurs, en omettant cependant Luca Signorelli, cet artiste si original, si austère et si énergique, qui, quoique appartenant à l'école de l'Ombrie, s'en sépara pour marcher seul dans une voie opposée, et dont l'art, si différent de celui de ses condisciples, fut étudié de préférence par Michel-Ange.

Benedetto di Buonfiglio, *de Pérouse.* — Quoique Benedetto ne soit point un maître de grande importance, et que, contrairement à l'opinion de Pascoli[2], M. von Rumohr lui conteste avec raison, dans les *Recherches en Italie*, toute espèce d'influence sur le Pérugin, ce Benedetto semble pourtant avoir été, vers le milieu du quinzième siècle, le peintre le plus en renom à Pérouse ; il reçut la commission de décorer à fresque la chapelle des Prieurs dans la maison de ville (aujourd'hui la salle d'attente du légat), avec des sujets tirés de la vie des évêques Ludovicus et Herculanus. Le

1. Voyez *Italienische Forschungen*, vol. II. p. 221.
2. Pascoli, *Vite dei pittori perugini*, p. 22.

contrat est du 2 décembre 1454 [1] et contient cette clause, que, quand la moitié des peintures sera exécutée, le travail du peintre devra être examiné et estimé par fra Filippo Lippi, ou par fra Angelico da Fiesole, ou par Domenico Veneziano. Cet examen estimatif fut confié, en effet, dans l'année 1461, à fra Filippo, qui estima tout le travail à 400 florins [2]. Mais il ne paraît pas que Benedetto voulut continuer son ouvrage, car il porta plainte en justice contre le chapelain et s'efforça de se délier de l'engagement qu'il avait souscrit.

A la suite de toutes ces contestations, les Prieurs de la ville passèrent un nouveau contrat avec lui, en 1469, d'après lequel il devait terminer les peintures dans l'intervalle de deux années. Néanmoins, il reçut encore un à-compte de 180 florins en 1477, et, dans son testament du 6 juillet 1496, il destina une certaine somme à l'achèvement de la chapelle qu'il peignait encore.

Ces peintures sont actuellement dans un très-mauvais état; on y reconnaît encore quelques têtes-portraits caractéristiques, et parmi un grand nombre de compositions assez faibles, on en remarque une fort belle qui représente la mort d'un saint évêque, qui rappelle beaucoup la superbe fresque de Domenico Ghirlandajo, représentant les derniers honneurs rendus à saint François d'Assise, dans l'église S. Trinità, à Florence, magnifique composition que Ghirlandajo a imitée lui-même d'une fresque plus ancienne de l'école de Giotto [3].

Il existe, de Benedetto, une Adoration des mages, que l'on dit avoir été peinte en 1460, dans l'église des Dominicains, à Pérouse, avec deux tableaux accessoires représentant la Vierge et l'Ange de l'Annonciation. Ces tableaux sont actuellement dans la sacristie de l'église. Un autre tableau de l'Annonciation, avec saint Luc au premier plan, écrivant son Évangile, était

1. Il est conservé dans les *Annali Decemvirali*, 1454, fol. 127, et il a été imprimé dans les *Lettere pitt. perug.* d'Annibale Mariotti, p. 132. Il y a dans ce dernier ouvrage des renseignements précieux sur les relations des peintres de Pérouse avec ceux de Florence.

2. Cette consultation est imprimée dans les *Lettere pitt. perug.*, p. 134; et voyez, quant aux discussions postérieures, jusqu'à la page 136.

3. Reproduite dans l'ouvrage de Rosini, pl. LII.

autrefois aux Orfanelli, mais il passa dans les mains du libraire Baduel, à Pérouse. Les draperies et le paysage de cette Annonciation rappellent, quoiqu'ils soient plus raides et moins délicats, les ouvrages de fra Angelico da Fiesole ; la couleur s'en rapproche aussi, bien qu'elle soit moins limpide que celle du maître florentin. Dans cette belle peinture, les ornements et quelques vases sont très-fortement rehaussés d'or [1].

A Pérouse, on conserve encore d'autres ouvrages de Buonfigli : à S. Pietro Maggiore, il y a une Vierge avec le Christ mort sur ses genoux, entourée de saint Jérôme, assis près d'un pupitre, et de saint Léonard, les jambes serrées dans un instrument de supplice ; ce tableau porte la date de 1469.

Buonfigli peignit, pour la confrérie de S. Bernardino, une grande toile, vraisemblablement une bannière, avec un saint Bernardin de Sienne qui intercède pour la confrérie auprès du Christ entouré d'anges. Dans le bas, deux sujets de petite dimension représentent saint Bernardin brûlant des livres et des armes pour le rétablissement de la paix à Pérouse, et la distribution des cierges par Pie II, en 1459. Dans ces sujets il y a beaucoup de figures-portraits, tant hommes que femmes. Au fond, on reconnaît les deux églises voisines, S. Bernardino et S. Francesco, ce qui sert à fixer la date de ces peintures, puisque S. Bernardino ne fut bâti qu'après 1461.

On montre encore, dans la sacristie de la même église, deux anges peints par Buonfigli, et dans celle de S. Francesco deux autres tableaux du même maître, avec deux anges tenant les instruments de la Passion. Ces tableaux sont réunis dans un seul cadre avec des tableaux de Fiorenzo da Lorenzo. Deux autres tableaux avec deux anges semblables (c'étaient probablement des tableaux votifs) se trouvent à l'Académie de Pérouse. Ces différents tableaux sont tous de très-faibles productions ; nous ne les indiquons ici que pour compléter le catalogue des œuvres du maître.

Nous ajouterons que, selon A. Mariotti, notre artiste eut à

1. Reproduit dans l'ouvrage de Rosini (pl. XXXVIII), qui l'attribue à Gentile da Fabriano.

peindre, en 1459, dans le réfectoire des Prieurs, le portrait de Brutus, qui est aujourd'hui absolument effacé. Vasari rapporte, en outre, dans la Vie du Pinturicchio, que Buonfigli travailla beaucoup avec ce dernier au Vatican.

Nous ne savons rien de la vie du peintre, si ce n'est qu'il avait une femme du nom de Gioliva di Menicuccio di Agostino, qui lui causa tant de chagrins, qu'il intenta contre elle une action judiciaire en 1483 et 1486, et qu'il n'eut de repos qu'après l'avoir jetée dans un nouveau procès. C'est en haine de sa femme que Buonfiglio fit son tèstament en faveur de l'église des Dominicains, dans laquelle il demanda à être enterré, à la porte d'entrée, nommée del Castellare.

Fiorenzo di Lorenzo. — Plus jeune que Buonfiglio, Fiorenzo était aussi plus heureux et plus considéré à Pérouse : en 1472, il devint un des décemvirs de la ville. Le 9 décembre de la même année, il passa un contrat avec le vice-prieur du monastère S. Maria Nuova pour peindre une Assomption de la Vierge pour le maître-autel, au prix, assez élevé, de 225 ducats. D'après le contrat qui existe encore, il devait y représenter la Vierge et l'enfant Jésus dans une gloire, avec saint Pierre, saint Paul, saint Benoît et saint Sylvestre d'un côté, et de l'autre côté saint Jérôme, saint Ambroise, saint Nicolas et le bienheureux Paolino ; de plus, les douze apôtres et beaucoup d'autres figures dans les ornements.

Tous les renseignements manquent quant au sort de ce tableau. Mais toutefois, Mariotti s'est trompé quand, d'après une fausse indication de Crispoli, qui avait vu une Annonciation sur le maître-autel, il suppose que ce sujet fut peint par Fiorenzo, au lieu de l'Assomption qu'on lui avait commandée. Le tableau de l'Annonciation existe encore dans l'église, mais c'est un ouvrage de Niccolò Alunno.

Cependant, comme à l'Académie de Pérouse on conserve les fragments d'un grand tableau d'autel avec les figures analogues au tableau de l'Assomption que Fiorenzo devait peindre pour le monastère de S. Maria Nuova, et comme l'exécution de ces figures

se rapporte assez à la première manière de Fiorenzo, il ne serait pas impossible que ce fussent les peintures que nous cherchons. Sur un des tableaux on voit la sainte Vierge assise, avec l'enfant Jésus sur des nuages et deux anges en adoration au-dessous. Puis, quatre tableaux avec les figures de saint Pierre, saint Jean, saint François et saint Antoine, sur fond d'or. Puis, un saint Sébastien avec une figure-portrait agenouillée, quatre autres saints sur fond d'or et les deux figures de l'Annonciation. Enfin, deux gradins d'autel contenant sept médaillons avec demi-figures sur fond d'or. Toutes ces figures sont d'un beau caractère; seulement les traits de la Vierge manquent de finesse, car elle a les narines et les lèvres un peu fortes. La tête du saint Sébastien, en revanche, rappelle, par sa suave expression, celle d'un ange d'un tableau du même maître qu'on admire dans l'église de Saint-Augustin, à Pérouse.

La seule inscription dans laquelle ce maître soit nommé se trouve sur les fragments d'un grand tableau d'autel conservés dans la sacristie de l'église des Franciscains de la même ville, fragments qui ont été réunis, dans un cadre, aux anges, déjà cités, de Buonfigli. La partie supérieure de ces peintures forme un demi-cercle où sont la Vierge et l'enfant Jésus, entourés de chérubins, et, plus bas, deux anges de chaque côté. Dans le gradin, trois médaillons : saint Bernardin au milieu, et deux évêques, de chaque côté. Deux autres cadres suspendus dans la même sacristie renferment les apôtres saint Pierre et saint Paul, avec cette inscription sur la bordure de leur manteau : FLORENTIVS. LAVRENTII. F. PINSIT. MCCCCLXXXVII.

Le style de ces tableaux semblerait appartenir à une plus ancienne école, car il est dur et rude dans les contours, blafard et dépourvu de suavité dans la couleur; le dessin, cependant, est généralement bien compris; les étoffes, à petits plis anguleux minutieusement brisés, sont très-étudiées, dans la manière du Mantegna. Les caractères des têtes, remplies de dignité et de vérité, ont une beauté véritable, surtout dans les anges et les enfants. Comme Fiorenzo occupe une place isolée et originale parmi les

peintres de l'Ombrie, il faut admettre qu'il s'est formé hors de l'influence des peintres de ce pays, peut-être chez Squarcione, le maître du Mantegna, avec lequel il offre parfois quelque ressemblance. Comme nous venons de le remarquer, du reste, ses tableaux rappellent aussi ceux des Vivarini, peintres à Venise, qui travaillèrent beaucoup pour la Marche d'Ancône.

Parmi les ouvrages de Fiorenzo conservés à Pérouse, nous devons encore signaler une Vierge, dans le palais du gouvernement. Cette Vierge se trouve dans un cintre au-dessus de la porte d'entrée de la salle del Cadastro nuovo. La Vierge, demi-figure, tenant l'enfant Jésus qui bénit le monde, est entourée d'une gloire de chérubins, avec deux anges en adoration de chaque côté. Les têtes ont beaucoup de grâce; les mains sont d'un dessin intelligent et se recommandent par la délicatesse de leur forme.

Nous citerons enfin de ce maître un plus petit tableau de Vierge, tableau très-vénéré, qui se trouve dans une chapelle latérale de l'église des Augustins à Pérouse. La Vierge, environnée d'anges, est assise avec l'enfant Jésus, dans une couronne de fleurs peinte en grisaille, semblable à un encadrement de sculpture. La tête de cette Vierge est d'une beauté tout à fait remarquable, tandis que celle de l'enfant Jésus ne semble pas avoir le même mérite, ce qui provient peut-être de ce que cette tête se trouve à demi couverte et déformée par une couronne d'argent qui y est attachée et qui la cache en partie.

Il ne faut pas oublier de rappeler que Fiorenzo peignit des bannières pour les trompettes du magistrat, en l'année 1501, et qu'il vivait encore en 1521, puisqu'on a de lui une expertise faite cette année-là, de concert avec Tiberio d'Assisi, au sujet d'une peinture que Giacomo di Guglielmo di ser Gherardo avait exécutée à Castello della Pieve.

Nous ne répéterons pas ici ce qui a été dit par M. von Rumohr sur la pâle peinture murale d'une Vierge avec des saints, exécutée par Matteus de Gualdo, et d'une autre fresque préférable à celle-ci et qui lui est postérieure, peinte par Petrus Antonius Mesastris de Fuligno en l'église S. Antonio di Via superba, à

Assise. Nous ajouterons seulement que, dans un cintre au-dessus de la porte du couvent de Sainte-Lucie à Fuligno, on voit une autre peinture de ce dernier maître, très-inférieure à celle-là, et qui représente au milieu la sainte Vierge ; à droite, sainte Claire, et, à gauche, sainte Lucie. Cette peinture porte cette inscription : *Opus Petrus Antonius Mesastris de Fulginei pinsit* 1471. C'est par cette inscription que nous connaissons le nom de famille du peintre [1]. Nous remarquerons aussi la fresque de Fuligno, où nous retrouvons une seconde fois saint Jacques et saint Antoine avec le jeune S. Anzano. On peut constater deux faires absolument différents dans le même ouvrage : car le saint Antoine est exécuté complétement dans la manière de Pietro Antonio da Fuligno, tandis que saint Jacques, qui a les yeux levés au ciel, le S. Anzano, en costume de l'époque, tenant son cœur et son foie, et enfin le fond du paysage, rappellent tellement la manière de Bernardino Pinturicchio, qu'on peut affirmer que ces figures furent exécutées par ce dernier, qui travaillait peut-être comme aide du vieux maître. Si de ce fait isolé ressort une relation quelconque entre l'école de Pérouse et celle de Fuligno, la différence du faire chez les deux peintres prouve au moins que Mesastris n'eut pas d'influence sur le Pinturicchio, ni en général sur l'école de Pérouse. On ne saurait nier toutefois que Niccolò Alunno, qui était également de Fuligno, n'ait eu sur les peintres de Pérouse cette influence que nous ne pouvons attribuer à Mesastris.

Niccolò Alunno de Fuligno. — C'est lui qui a donné à ses œuvres cette tendance particulière et vraiment originale qui caractérise l'école d'Ombrie et que l'école de Pérouse a si ardemment cherchée pendant la seconde moitié du quinzième siècle et au commencement du seizième. Ses premiers ouvrages rappellent parfois encore la manière qui était traditionnelle avant lui, comme par exemple la Vierge entourée d'anges, peinte en 1465, actuellement à la galerie de la Brera à Milan. Mais son Annonciation, de l'année 1466, offre une telle douceur dans l'expression, une

1. Voyez le Mémoire du dr Gaye, dans le *Kunstblatt* du 19 octobre 1837.

telle grâce dans la forme des têtes, malgré la dureté des contours, que cette peinture annonce déjà l'aurore d'une nouvelle et belle époque de l'art. A la vérité, Alunno n'était pas ce qu'on peut appeler un grand génie; il ne possédait pas le don de l'invention comme son contemporain Luca Signorelli; mais ses personnages ont quelque chose de si suave, qu'ils attachent et ravissent le spectateur; c'est surtout ses têtes de femmes et d'anges qui expriment toujours une douce pureté de sentiment. On connaît de lui plusieurs figures de saint François qui se distinguent toutes par une expression de foi brûlante portée à la plus langoureuse extase; quant à ses figures d'hommes, elles ont, en général, un sérieux saisissant. Sa manière de traiter la détrempe accuse un faire délicat plutôt que mâle, qui n'exclut pourtant pas certaine fermeté. Ses ombres, surtout dans les chairs, affectent un ton brunâtre plus prononcé que celui de Pietro della Francesca, mais moins fort que celui de Luca Signorelli. En général, le coloris de sa peinture à la détrempe a quelque chose de vigoureux, qui la distingue complétement de celle de Fiorenzo. Le catalogue assez étendu de ses ouvrages encore existants est le meilleur témoignage de la prodigieuse activité qu'il a déployée en Ombrie et dans la Marche d'Ancône [1].

L'église des Franciscains à Diruta, entre Pérouse et Todi, possède le plus ancien ouvrage d'Alunno. Le tableau du maître-autel montre au milieu la sainte Vierge sur le trône (nommée *Madonna de' Consoli*), adorant l'enfant Jésus, qui est couché sur ses genoux. A droite est agenouillé saint François; à gauche, saint Bernardin, et, au bas du trône, une figure de plus petite dimension, Johannes Rubeus, le donataire. La Vierge est environnée d'une foule d'anges, du style le plus gracieux, et, dans l'encadrement gothique, on voit encore plusieurs demi-figures d'anges, avec l'inscription : NICOLAVS. DE. FVLGINEO. PINXI. MCCCCLVIII.

L'Annonciation, que nous avons déjà citée comme existant à l'église S. Maria Nuova de Pérouse, est peinte sur une grande

1. Comparez les *Lettere pitt. perug.*, p. 128, et le Mémoire du d[r] Gaye, dans le *Stuttgarter Kunstblatt*, du 19 et du 25 octobre 1837.

toile. Dans la partie supérieure du tableau, Dieu le Père, entouré d'anges et de chérubins, envoie le Saint-Esprit à la sainte Vierge. La tête de l'ange Gabriel, vue de profil, est de la plus parfaite beauté, et l'on ne peut trop admirer l'expression de modestie répandue sur le visage de Marie. Les figures des deux saints en adoration et des deux autres assistants sont beaucoup plus petites que celles de l'ange et de la Vierge. La peinture ne porte que cette inscription : SOTIETAS. ANVNTIATE. FECIT. FIERI. HOC. OPVS. A. D. MCCCCLXVI.

Un bel ouvrage d'Alunno se trouve dans l'église du castel de S. Severino. C'est un tableau d'autel, en cinq compartiments. Le tableau du milieu représente la sainte Vierge portant dans ses bras l'enfant Jésus, qui est remarquable par la vivacité de ses mouvements. Elle est entourée d'anges qui jouent de différents instruments. Cette inscription se trouve peinte en or sur les marches du trône : NICOLAVS. FVLGINAS. PINXIT. MCCCCLXVIII. Le Père Éternel, tenant une couronne, figure au haut de l'ogive du tableau. Sur les volets, de chaque côté, sont les figures isolées de l'apôtre saint Jacques et d'un saint évêque, à gauche ; à droite, saint François en extase devant l'enfant Jésus (c'est une des figures les plus profondément senties du maître) et saint Sébastien. Dans les frontons de ces volets, deux prophètes et une Annonciation. Le Sauveur et ses douze apôtres, sur fond d'or, composent la décoration du gradin.

A S. Francesco de Gualdo, près de la route de Furlo, est un des tableaux les plus remarquables d'Alunno. Le sujet principal représente la sainte Vierge assise sur un trône et tenant l'enfant Jésus nu sur ses genoux, lequel étend les bras vers un ange qui lui présente des fruits, mais en interrogeant du regard la volonté de sa divine mère. Cette charmante scène est entourée de plusieurs anges pleins de grâce. Aux deux côtés de ce tableau figurent les apôtres saint Pierre et saint Paul, les saints François et Bernardin. Dans la partie supérieure du grand tableau, au milieu, un *Ecce Homo*, et au-dessus Jésus, tenant un livre; dans les quatre autres compartiments des volets sont des saints en demi-figures.

Dans l'encadrement il y a aussi, de chaque côté, six saints, sur fond d'or. Dans le gradin manque le panneau du milieu, qui est entouré d'anges; les autres panneaux représentent des Pères de l'Église et des saints Franciscains, avec cette inscription : NICOLAVS. FVLGINAS. PINXIT. MCCCCLXXI.

Un ouvrage moins important d'Alunno, c'est une bannière de confrérie qui était autrefois à Assise, et qui appartient actuellement à un amateur allemand. La partie supérieure, se terminant en une ogive, représente la Flagellation du Christ, avec l'inscription : HOPVS. NICOLAI. FVLGINATI. 1468. Dans la partie inférieure, on voit saint Grégoire entouré d'une confrérie pénitente et de beaux anges voltigeant dans l'air. Du côté opposé, il y a un Christ en croix, avec saint François et un squelette.

A l'hopital d'Arcevia, près Fuligno, est un autre tableau d'Alunno représentant la Vierge assise sur un trône, adorant l'enfant Jésus qui tient une banderole, sur laquelle on lit cette inscription : *Per li dolci pregi della mia diletta madre et del martire Sebastiano et del divoto Francesco io benedico questi miei confrati.* 1482. A droite, saint François debout; à gauche, saint Sébastien vêtu. Derrière ce tableau est représentée l'Annonciation.

Dans la sacristie de l'église principale de Nocera, près de Fuligno, on trouve un tableau d'autel peint par Alunno, et tout à fait semblable à celui de Gualdo. Sujet du centre : la sainte Vierge, agenouillée sous un baldaquin (un peu maniéré), dont deux anges écartent les rideaux, adore l'enfant Jésus, qui de la main gauche tient une banderole avec cette inscription : *Per li dulci pregi della mia diletta madre de bona volunta benedico el populo di nuocera.* Trois anges sont prosternés en adoration auprès de la Vierge; au côté droit, saint Laurentius et saint Rainaldus debout; à gauche, saint Francissimus, figure juvénile en jaquette rouge, dans le costume du temps, et saint François. Dans l'ogive du tableau central est un Couronnement de la Vierge, de la plus exquise beauté, et au-dessus le signe de saint Bernardin : IHS (Jesus hominum salvator). Dans les quatre pignons des côtés, les demi-figures de saint Sébastien, de saint Jean-Baptiste, de

l'apôtre saint Paul et de sainte Catherine. Dans le gradin, les demi-figures des douze apôtres, séparés par des pilastres, avec des séraphins et des anges. Cet excellent tableau, d'une bonne conservation, décorait autrefois le maître-autel; il est peint sur fond d'or et porte cette inscription : HOPVS. NICOLAI. FVLGI-NATIS. MCCCCLXXXIII.

Le maître-autel de l'église des Augustins S. Niccolò à Fuligno était autrefois décoré d'une grande composition d'Alunno : il s'en est encore conservé quelques parties. Le tableau entier fut transporté à Paris par les armées françaises après le traité de Campo Formio, mais il n'en revint en Italie, après le traité de paix de 1815, que quelques fragments. Dans le tableau du milieu de la partie inférieure est représentée la Naissance du Christ, ou son adoration par la Vierge et saint Joseph. Le compartiment au-dessus, qui paraît avoir été détruit, contenait la Résurrection du Christ. Au bas, de chaque côté, sont des figures isolées. La plus importante, saint Nicolas, évêque, contemple l'enfant Jésus avec ravissement; la draperie de son vêtement rappelle la manière grandiose de Signorelli; puis, saint Sébastien, l'archange Michel et saint Jean l'Évangéliste. Dans la partie supérieure, il y a des demi-figures de saints. Le gradin, qui est resté au musée de Paris [1], renferme six sujets : le Christ sur le mont des Oliviers, la Flagellation, le Portement de croix, le Crucifiement, Joseph d'Arimathie et Nicodème sur le chemin du Calvaire, et un cartouche soutenu par deux anges, sur lequel on lit l'inscription suivante [2] :

1. N° 31 du catalogue (1re partie : Écoles d'Italie et d'Espagne). On y trouve cette traduction des vers latins inscrits dans le cartouche : « Au lecteur. — Par son testament la pieuse Brisida ordonna de repeindre ce noble ouvrage. O présent trop agréable à Dieu ! Si tu demandes le nom de l'auteur, c'est Nicolas Alunno de Fuligno, digne fleuron de sa patrie. Quinze fois cent années moins huit s'étaient écoulées lorsque la dernière main y fut apposée. Mais qui eut plus de mérite, je t'en fais juge, lecteur, de Brisida qui l'a commandé ou de la main qui l'a exécuté ? » — (*Note de l'éditeur.*)

2. Comparez *Lettere pitt. perug.*, p. 129. C'est la seule inscription dans laquelle se trouve indiqué le nom de famille du peintre. Vasari, dans la Vie de Bernardino Pinturicchio, le nomme également Alunno.

AD LECTOREM.

Nobile testata est pingi pia Brisida quondam
    Hoc opus. O! nimium munera grata Deo.
Si petis auctoris nomen : Nicholaus Alunnus
    Fulginis, patrie pulcra corona suæ
Octo quincties centum de millibus anni.
    Cum manus imposita est ultima vanuerant.
Sed quis plus meruit, quæso, te judice, Lector,
    Cum causam dederit Brisida et ille manum?

Le cinquième vers nous donne la date de 1492.

Selon A. Mariotti, ce tableau aurait été commandé par Brigida di Giovanni degli Elmi, épouse de Niccolò de' Picchi de Fuligno. Mariotti a tiré ce renseignement de la *Vita di S. Feliciano,* de Jacobilli. (Lib. I, p. 89.)

Dans la même église, sur un autel à droite, est encore un tableau d'Alunno, représentant le Couronnement de la Vierge entourée d'une auréole de séraphins. Saint Antoine, abbé, et saint Bernardin de Sienne, petites figures, sont agenouillés dans le bas. Le gradin a trois compartiments avec des médaillons qui contiennent le Christ mort, la Vierge et saint Jean.

Quelques tableaux à fresque du maître se sont aussi conservés dans l'église S. Maria fuori la Porta, à Fuligno. L'un représente la Vierge avec saint Jean l'Évangéliste; figures de grandeur naturelle. Cet ouvrage, d'un ordre très-inférieur, porte une inscription à demi effacée. Il y a une fresque plus remarquable, représentant saint Roch et deux anges, sur le dernier pilier de la même église. Seulement cette fresque a beaucoup souffert.

Il ne s'est conservé que quelques parties séparées des peintures de l'autel du dôme d'Assise, tant admiré par Vasari : la Vierge, entourée de quatre anges, forme le sujet du tableau principal. Deux autres tableaux accessoires représentent : l'un, Rufinus, évêque, et un saint Diacre; l'autre, un apôtre et un saint Diacre. Enfin, il reste deux morceaux du gradin, avec des sujets de la légende de saint Rufinus. Ces différents fragments sont enclavés dans des ornements de stuc qui entourent deux tableaux d'autel.

Le tableau d'Alunno avec la date la moins ancienne orne la petite église S. Angelo, dans le bourg La Bastia, entre Pérouse et Assise. Ce tableau d'autel gothique, divisé en trois parties, contient au milieu la Vierge entourée d'anges; à gauche saint Sébastien, et l'archange Michel à droite. Dans le haut du sujet principal, on voit Dieu le Père, et l'Annonciation dans le haut des parties latérales. Le gradin a pour sujet une Pietà, ou le Christ mort sur les genoux de la Vierge. Inscription : HOPVS. NICOLAI FVLGINATIS. 1499.

Pietro Vanucci di castello della Pieve, nommé le Pérugin. — On sait d'une manière positive que Pietro Perugino reçut le jour dans la petite ville nommée Città della Pieve; mais on a des doutes sur la tradition qui le fait naître en 1446. Giovanni Santi, le plus ancien écrivain qui nous ait laissé des renseignements à cet égard, dit, et sans doute d'après des données certaines, dans sa Chronique rimée, que le Pérugin avait le même âge que Léonard de Vinci :

Due giovin par d'etate e par d'amori
Leonardo da Vinci e'l Perusino
Pier della Pieve, che son' divin pittori.

Donc, comme il est prouvé que Léonard est seulement né en 1452, on pourrait rapporter à peu près à la même époque la naissance du Pérugin. En tous cas, il serait désirable que ce point obscur de biographie donnât lieu à de nouvelles recherches dans les archives locales du pays. Nous sommes dans la même incertitude au sujet des maîtres dans l'atelier desquels a travaillé le Pérugin. Que Niccolò Alunno ait eu quelque influence sur sa manière de peindre, cela serait assez probable si l'on remarque chez les deux peintres une certaine analogie de conception, et si l'on a égard à des relations de voisinage, quoique les plus anciens écrivains se taisent absolument sur ce fait. On peut admettre aussi qu'il étudia la perspective chez Pietro della Francesca, qui se distinguait, en ce temps-là, dans cet art encore nouveau; mais le jeune peintre acheva certainement son apprentissage à Florence,

où il acquit un dessin plus correct et un meilleur coloris. Vasari rapporte qu'il travailla dans l'atelier d'Andrea Verocchio, où il aurait été condisciple de Léonard de Vinci; et cette assertion nous paraît d'autant plus vraisemblable, qu'elle est d'accord avec le passage que nous avons cité plus haut d'après la Chronique rimée de Giovanni Santi.

Nous avons déjà explicitement parlé des qualités particulières du Pérugin, comme chef de l'école la plus importante qui se soit élevée en Ombrie. Ici nous donnerons en partie la liste de ses ouvrages, en nous attachant à ceux dont l'exécution peut être rapportée à une date fixe ou approximative. Ces dates marqueront d'une manière incontestable le progrès et le développement de l'école de Pérouse. Ensuite, et par ce moyen, l'ami des arts se trouvera en mesure de ranger lui-même les ouvrages du Pérugin dans un ordre chronologique plus exact et plus satisfaisant que celui qui existe.

Il est regrettable que le Pérugin ait bien rarement inscrit son nom sur les tableaux de sa jeunesse; nous n'en connaissons même pas un seul signé qui porte une date. De là vient qu'on ne sait presque rien sur cette période de sa vie et sur ses premiers ouvrages; ce qui est d'autant plus fâcheux, que les tableaux sortis de sa main à cette époque appartiennent, en général, aux meilleurs qu'il ait faits, surtout sous le rapport de la profondeur et de l'élévation du sentiment. Plus tard, jusque vers la fin du quinzième siècle, il joignait aux belles qualités qui lui étaient propres un dessin sévèrement châtié et un coloris d'une chaleur surprenante, qui le mirent à la hauteur des maîtres les plus fameux de son temps. Mais, lorsque, par suite de sa grande réputation, il se vit surchargé de travaux, il se montra moins scrupuleux dans leur exécution, et son art dégénéra en un véritable métier.

Depuis Vasari, on a généralement adopté cette opinion, que l'Adoration des mages, conservée dans l'église S. Maria Nuova, à Pérouse, est un des premiers tableaux du Pérugin. Ce tableau, où l'on ne retrouve pas sa première ni sa seconde manière, se

distingue par une sérieuse étude d'après la nature, et par un coloris sombre qui manque de transparence. Après avoir examiné le portrait du peintre qui figure dans sa composition, M. von Rumohr croit pouvoir assigner à ce tableau la date de 1475.

Un autre tableau, bien plus remarquable, exécuté plus décidément dans le caractère du maître, quoique se rapprochant parfois de la manière de Signorelli, au double point de vue du dessin et de la couleur, c'est le tableau que nous avons déjà cité et qui est actuellement dans l'église de saint Jean, nommée La Calza, à Florence. On doit surtout signaler la figure du Christ, comme rappelant par sa pose et sa forme le maître de Cortone. Du reste, c'est encore une sérieuse étude de la nature qui domine dans ce tableau, de sorte que l'individualité du Pérugin n'y est que transparente, si l'on peut s'exprimer ainsi.

Si les peintures à fresque de la chapelle Cerqueto, exécutées en 1478[1], existaient encore, elles nous fourniraient un renseignement de plus sur les œuvres de sa jeunesse. Mais il est à déplorer que ces fresques aient été détruites, comme tant d'autres ouvrages de cette époque. C'est pourquoi nous devons tourner nos regards vers Rome, où notre maître fut appelé vers l'année 1480, par le pape Sixte IV, pour travailler à la chapelle Sixtine avec les premiers artistes de Florence. Mais, à Rome aussi, trois des peintures murales que Pérugin avait faites furent abattues, afin de faire place au Jugement dernier de Michel Ange. Une seule de ses peintures subsiste encore; elle représente le Christ donnant les clefs à saint Pierre. C'est un des plus excellents morceaux de la décoration peinte de la chapelle, car il se distingue particulièrement par sa belle et simple ordonnance, et il y règne une sérieuse étude de la nature, comme dans les ouvrages de Domenico Ghirlandajo, qu'on admire dans la même chapelle. Nous n'avons pas de document exact qui fixe la durée du séjour du Pérugin à Rome; mais le pape Sixte IV étant mort en 1484, il paraît surprenant que les travaux faits par ses ordres n'aient

1. *Vita, elogio e memorie dell' egr. pitt. Pietro Perugino*, etc., de Baldassare Orsini, p. 203.

été complétement payés qu'en 1490, comme l'a prétendu un historien moderne [1].

Un tableau que le Pérugin peignit à la détrempe, en 1491, est conservé dans la galerie Albani, à Rome. Ce tableau est d'autant plus intéressant, qu'on y reconnaît déjà les caractères particuliers de l'école ombrienne, qui ne tarda pas à suivre la direction du Pérugin; on ne remarque plus, dans cette belle et poétique peinture, la tendance à copier exclusivement la nature, comme chez la plupart des peintres florentins de cette époque. Le tableau principal représente la Vierge agenouillée devant l'enfant Jésus couché, qu'elle adore avec humilité. A gauche, une ravissante figure de saint Michel et de saint Jean-Baptiste. A droite, saint George et le Père de l'Église saint Jérôme. Dans la partie supérieure cintrée du tableau (*lunetta*), le Christ en croix, ayant à ses pieds la Vierge, saint Jean et Marie-Madeleine. De chaque côté, un des personnages de l'Annonciation.

La date de cette belle composition est marquée dans l'inscription suivante : PETRVS DE PERVSIA PINXIT. M° CCCC° VIIII° PRIMO, c'est-à-dire 1491, et non 1481, ainsi que l'a indiqué M. von Rumohr.

Un tableau, également peint à la détrempe, et, si l'on en juge par son exécution, vers cette époque, était autrefois dans le palais Corsini, à Rome; il a passé, de la galerie du roi des Pays-Bas, dans celle du Louvre [2], à Paris.

Ce tableau, de forme ronde, représente la Vierge, l'enfant Jésus sur les genoux, entourée de deux anges et de deux saints en adoration. C'est un ouvrage aussi remarquable par la richesse de sa composition que par la grande beauté et la grâce des figures.

Le Pérugin peignit, en 1493, un excellent tableau à l'huile, d'une remarquable vigueur de ton, pour l'église des Dominicains, à Fiesole. Ce tableau est aujourd'hui l'ornement de la Tribune, dans la galerie de Florence. La Vierge, avec l'enfant Jésus sur

1. *Lettere pitt. perug.*, p. 150.

2. N° 442 du catalogue de Paris. Les deux saintes sont sainte Rose et sainte Catherine. Ce tableau a été payé, à la vente du roi Guillaume II, 23,500 florins (53,302 francs avec les frais). — (*Note de l'éditeur.*)

les genoux, est assise sur un trône, ayant à ses côtés saint Jean-Baptiste et saint Sébastien.

Il y a aussi un tableau analogue à ce dernier, et non moins précieux, dans la galerie du Belvédère [1], à Vienne. Dans ce tableau, la Vierge est assise sur un trône, tenant l'enfant Jésus, qui est dans l'attitude de la bénédiction. A sa droite, l'apôtre saint Pierre et saint Jérôme; à sa gauche, l'apôtre saint Paul et saint Jean-Baptiste. L'inscription est ainsi conçue : PRESBITER. JOHANNES. CHRISTOFORI. DETERRENO. FIERI. FECIT. M CCCC LXXXXIII.

Dans la chapelle de la famille Roncadelli, en l'église S. Agostino, à Crémone, est un tableau d'autel de l'année 1494. Là aussi la Vierge est assise sur un banc, avec l'enfant Jésus sur les genoux, les apôtres André et Paul à ses côtés. Sur les marches du trône, on lit cette inscription : PETRVS PERVSINVS PINXIT M CCCC LXXXXIIII. Après le traité de paix de 1815, ce tableau, que les guerres d'Italie avaient fait passer en France, et qui ornait le musée du Louvre, fut rendu à sa première destination, en 1817. L'exécution de cette belle peinture est tout à fait identique à celle de la galerie de Florence.

Nous pouvons maintenant citer toute une série de tableaux du Pérugin, exécutés de 1495 à 1498, et qu'il faut mettre au rang de ses plus belles œuvres. Mentionnons d'abord le tableau qui représente les Saintes Femmes et les Apôtres pleurant sur le corps du Christ. Ce tableau passa en dernier lieu, de la collection de l'Académie de Florence, à la galerie du palais Pitti. Il porte cette inscription : PETRVS PERVSINVS PINXIT. A. D. MCCCC LXXXXV. Malheureusement, il a beaucoup souffert par l'effet du soleil, qui avait produit beaucoup de petites craquelures, et il fut depuis fortement repeint. Les études originales pour ce tableau, dessinées à la plume avec grand soin, sont conservées dans la riche collection de dessins de la galerie de Florence.

Le Pérugin reçut, vers la même époque, la commande [2] d'un

1. Troisième salle de l'École italienne, n° 43 du catalogue.

2. *Lettere pitt. perug.*, p. 155. La confrérie demanda et obtint du magistrat, le 22 février

tableau représentant le Mariage de la Vierge, pour la cathédrale de Pérouse. Ce tableau, un des plus célèbres du maître, fut emporté par les Français, pendant les guerres de la Révolution; mais il ne revint pas à Perouse, après le traité de paix de 1815. Selon Giacomo Mancini [1], le pape Pie VII, lors de son passage à Lyon, l'aurait donné à un général français qu'on ne nomme pas, en reconnaissance des services que ce général lui avait rendus. Mais c'est une erreur, car ce tableau fut envoyé, vers 1804, en vertu d'un arrêté des consuls, avec d'autres tableaux anciens, au musée de Caen, en Normandie, dont il fait aujourd'hui le plus bel ornement.

Sur le devant de ce tableau et au milieu de la composition, le grand prêtre soutient la main de la Vierge recevant l'anneau de saint Joseph, qui tient un rameau. Du côté de saint Joseph, à gauche, sont plusieurs hommes, dont le plus jeune brise un roseau sur son genou; et à droite, des femmes accompagnent la Vierge. Dans le fond, où l'on voit plusieurs petites figures, on aperçoit un temple de forme octogone, avec trois petits péristyles, auquel conduisent plusieurs degrés. Ce tableau offre d'autant plus d'intérêt qu'il servit de modèle à Raphaël pour le célèbre Sposalizio, qui est à Milan. Seulement, Raphaël disposa ses groupes en sens inverse et mit en avant, pour représenter le prétendant qui brise le roseau symbolique, un autre personnage que le Pérugin a placé en arrière, lequel, en effet, est bien plus beau et plus gracieux que celui du premier plan. En outre, ces deux tableaux diffèrent en quelques autres parties, notamment dans la forme du temple, car Raphaël a donné au sien plus d'élégance.

Dans la même année, le Pérugin passa un contrat avec le magistrat de Pérouse, pour l'exécution du tableau d'autel destiné à la chapelle de la maison de ville; dès l'année 1479, le magistrat avait traité pour ce tableau avec maître Petrus Magistri Galeotti de Perusia. Mais lorsque ce peintre mourut, l'année suivante, il

1495, un secours d'argent « per unam tabulam faciendam in capellâ dicti sancti Iosephi in ecclesiâ Sancti Laurentii. » (*Annali Decemvirali*, 1495, fol. 135.)

1. *Giornale Arcadico*, 1826, tom. XXXII, p. 359.

n'avait laissé qu'une ébauche de l'ouvrage; un autre contrat fut signé, en 1483, avec maître « Petro de terra Castri Plebis, » qui se chargeait de terminer le tableau commencé, au prix de 100 florins [1]. Toutefois, ce contrat ne fut pas exécuté. Le 6 mars 1496, il y eut un nouvel arrangement, d'après lequel maître Pérugin promit de faire un tableau de sa propre invention, moyennant 100 ducats d'or payables en trois termes. Ce tableau, que le maître exécuta et livra dans le délai convenu, représente la Vierge avec l'enfant Jésus et les patrons de la ville (S. Laurentius, S. Herculanus, S. Constantius et S. Ludovicus de Tolosa). Après avoir quitté la chapelle de la maison de ville de Pérouse, en 1798, pour faire partie du musée Napoléon, ce beau tableau ne retourna pas à Pérouse et entra dans la collection du Vatican. Il porte cette inscription : HOC PETRVS DE CHASTRO PLEBIS PINXIT.

Pendant que Pérugin travaillait à ce tableau, il en peignait un autre non moins important pour l'église S. Pietro Maggiore, à Pérouse. Suivant le contrat, qui existe encore, en date du 8 mars 1495 [2], il devait, au prix de 500 ducats d'or, exécuter pour le maître-autel un grand tableau représentant l'Ascension du Christ avec la Vierge, les douze apôtres et des anges [3]. La partie supérieure de ce tableau (*lunetta*) devait représenter Dieu le Père avec deux anges; la predella et les petits tableaux accessoires, différents sujets que l'abbé du couvent se chargeait d'indiquer.

Cet abbé choisit pour la predella trois petits sujets tirés de la vie du Christ : l'Adoration des mages, le Baptême de Jésus et sa Résurrection, avec les saints évêques de Pérouse, Constantinus et Herculanus, en demi-figure. Six petits tableaux devaient entourer le tableau principal, avec six demi-figures : saint Benedictus, abbé, sainte Scholastica, sa sœur, saint Maurus et saint Placidus, son disciple, avec sa sœur, sainte Flavia, vierge et martyre, et enfin saint Cœnabius, le fondateur de l'église.

1. Voyez des renseignements plus détaillés dans les *Lettere pitt. perug.*, p. 144-155.

2. Publié dans l'ouvrage intitulé : *Vita, elogio e memorie dell' egr. pitt. Pietro Perugino*, par B. Orsini. (Perugia, 1804, p. 140.)

3. Ce tableau a été très-bien lithographié par A. Collette.

Il peignit en outre, suivant un second contrat en date du 24 novembre 1496, pour la somme de 60 ducats d'or [1], les figures assises des prophètes David et Isaïe, qui furent placées au-dessus des portes du chœur. Selon Vasari, cette décoration d'autel était la plus belle que le Pérugin eût jamais peinte; et, à en juger par les débris qui en restent dans l'église même et dans différents musées, le jugement de Vasari n'a rien d'exagéré. La beauté de ces peintures est même si parfaite, que plusieurs des petits tableaux qui en faisaient partie furent attribués à Raphaël, quoique cette attribution soit absolument démentie par la date de l'œuvre. Le tableau principal de cette magnifique décoration d'autel est au musée de Lyon; c'est un présent du pape Pie VII qui, après le traité de Paris de 1815, voulut donner aux habitants de cette ville un témoignage de sa faveur particulière. Les trois sujets tirés de la vie du Christ sont maintenant au musée de Rouen, et le catalogue de ce musée les présente comme des ouvrages de la jeunesse de Raphaël; trois demi-figures de saints sont entrées dans la collection du Vatican; cinq autres retournèrent seules dans la sacristie de l'église S. Pietro Maggiore, à Pérouse. On ignore ce que sont devenus les deux tableaux ronds représentant les prophètes; mais la sacristie de l'église en conserve, comme souvenir, deux petites copies à l'aquarelle par Giacinto Riboni. Raphaël, comme nous le disons dans le Catalogue de son œuvre, avait dessiné dans son livre d'esquisses ces deux belles figures assises. Le Pérugin, ou un de ses élèves, fit plus tard une faible répétition du tableau principal de S. Pietro Maggiore, pour la cathédrale de Borgo di San Sepolcro. Ce tableau s'y trouve encore, dans le chœur.

Le superbe tableau d'autel que le Pérugin exécuta pour l'église S. Maria Nuova, à Fano, est de l'année 1497. La sainte Vierge, assise sur un trône dans un vestibule, tient l'enfant Jésus debout sur ses genoux. C'est une composition d'une grâce exquise, que le Pérugin peignit plusieurs fois, et très-faiblement en der-

1. Orsini, p. 144.

nier lieu, pour l'église de l'Annunciata, à Florence. A gauche du tableau, il y a saint Jean-Baptiste et saint Franciscus, avec un évêque; à droite, les apôtres saint Pierre et saint Paul, avec sainte Madeleine. Un paysage forme le fond du tableau. Sur les marches du trône se lit cette inscription : DVRANTES PHAN AD INTEMERATE VIRGINIS LAVDĒ TERCENTV̄ AVREIS ATQV... MATEO DE MARTINOTIIS FIDEI COMISSARIO PROCVRANTE MCCCC 97. PETRVS PERVSINVS PINXIT.

Au-dessus du tableau principal, dans le cintre ou lunette, on voit Joseph d'Arimathie et Nicodème, soutenant le corps du Christ descendu de la croix; la Vierge et saint Jean, debout de chaque côté. Le gradin contient cinq petits sujets tirés de la vie de la sainte Vierge : sa Naissance, l'Annonciation, le Mariage, la Présentation au temple et l'Assomption. L'esquisse originale de la composition du Mariage de la Vierge existe dans la collection Albertine, à Vienne; elle a été publiée en fac-simile dans l'ouvrage de Mansfeld et Ce. Une copie de ce tableau, faite dans l'école du maître, appartenait à un marchand d'objets d'art, à Berlin. C'est par erreur qu'on a cru reconnaître dans cette copie la main de Raphaël.

Pérugin peignit un excellent tableau de Madone, qui lui fut payé 60 florins, au commencement de l'année 1498, pour la confrérie de S. Maria Novella à Pérouse, nommée plus tard della Consolazione in Porta S. Angelo [1], mais actuellement réunie à celle de S. Pietro Martire, près S. Domenico. C'est aussi dans la chapelle de cette dernière confrérie qu'on transporta depuis ce précieux tableau. La Vierge ayant l'enfant Jésus sur les genoux, est assise au milieu d'un paysage; dans le haut, deux petits anges en adoration, et, derrière la Vierge, six membres de la confrérie, agenouillés, vêtus de blanc; ces figures, de proportion plus petite, sont des portraits pleins d'expression.

Dès l'année 1428, les habitants de Pérouse avaient vainement sollicité du Saint-Siége la permission de faire, de la chapelle de l'ancien baptistère au palais du magistrat, une salle d'assemblée

1. *Lettere pitt. perug.*, p. 156, et Orsini, *Vita di P. Perugino*, p. 75.

pour les négociants (*Collegio del Cambio*). Enfin, ils obtinrent cette autorisation papale en 1452, après la mort de l'abbé de S. Paolo di Valdiponte, de laquelle église dépendait la chapelle. Cependant ils n'utilisèrent pas immédiatement ce local, car la date de 1453 se trouve inscrite sur une console de la voûte. Il avait fallu sans doute là faire réparer; mais on ignore à quelle époque ils firent décorer cette voûte de peintures grotesques, avec les petites figures d'Apollon, de la Lune et de cinq Planètes; nous savons seulement positivement que ces peintures furent exécutées avant qu'on ait eu le projet de faire peindre aussi les murs de la salle. On peut constater, en effet, que le crépi de la fresque des murs atteint en différents endroits les peintures de la voûte, ce qui n'aurait pas eu lieu si on avait tout d'abord eu l'idée de faire peindre à la fois les murs et la voûte. Aussi les peintures de la voûte sont-elles si différentes de la manière du Pérugin en 1500, qu'elles pourraient être d'un autre maître; les figures, élégantes et sveltes, quoique bien dessinées, ont beaucoup de rapport avec l'ancienne école de Sienne, et rappellent les ouvrages de la jeunesse de Baldassare Peruzzi. Mais laissons là cette question pendante, jusqu'à ce que de nouvelles recherches aient amené la découverte du véritable auteur. Qu'il nous suffise ici d'avoir attiré l'attention sur cet objet. Que le Pérugin ait reçu vers 1499 la commande de peindre les murs de la salle du Cambio, et qu'il ait exécuté une partie de ces peintures en 1500, cela se prouve par la date inscrite sur le pilastre en face du portrait du maître : ANNO. SALVT. MD.; mais on ne sait pas pendant combien de temps il fut occupé de ce travail. On sait seulement que sa quittance, pour la somme de 350 ducats d'or qui lui furent payés, est du 15 juin 1507.

Sur le mur du fond, divisé en deux compartiments, il peignit la Naissance du Christ et sa Transfiguration; sur un des murs latéraux, les figures des prophètes et des sibylles, de grandeur naturelle; puis, sur l'autre mur latéral, douze héros et sages de l'antiquité, debout, et au-dessus d'eux, dans les cintres, les quatre Vertus cardinales; et enfin, à côté de la porte d'entrée, la figure isolée de Caton. Au-dessous du portrait du peintre lui-

même, sur le pilastre du mur, à gauche, ses concitoyens firent placer l'inscription suivante :

PETRVS PERVSINVS EGREGIUS PICTOR.

Perdita si fuerat pingendi hic retulit artem.
Si nusquam inventa est hactenus ipse dedit.

Toutes ces figures portent le cachet du maître, cachet qui est le même dans tous ses ouvrages antérieurs et postérieurs. On peut conclure de là que le maître a exécuté de sa propre main toutes les parties principales de sa composition, suivant la nature même du marché qu'il avait passé avec le magistrat de Pérouse, et que ses élèves ne l'auront aidé que pour les parties secondaires. Mais, en aucun cas, on ne saurait admettre que les têtes des sibylles, peintes en 1500, aient été exécutées par Raphaël, qui, âgé de dix-sept ans alors, n'était point encore capable de peindre des têtes aussi belles et aussi bien modelées, comme le prouvent suffisamment le Christ en croix de l'ancienne galerie du cardinal Fesch et la petite Madone de l'ancienne collection Solly.

C'est encore à l'année 1500 qu'appartient le tableau d'autel que le Pérugin exécuta pour le couvent de Vallombrosa et qui se trouve actuellement à l'Académie de Florence. La Vierge entourée d'anges occupe la partie supérieure du tableau, tandis que saint Bernardin, cardinal, saint Jean Gualbert, saint Benoît, et l'archange Michel sont debout dans le bas. Ce sont, en somme, de belles figures qui rappellent sous plus d'un rapport celles de la salle du Change ; mais on y aperçoit les premiers symptômes de cette manière lâchée et de cet abus de la facilité, qui se remarquent toujours de plus en plus, à partir de cette époque, sur les ouvrages du Pérugin. Le tableau porte cette inscription : PETRVS PERVSINVS PINXIT. MCCCCC.

En 1501, le Pérugin fut sans doute principalement occupé de la décoration de la salle du Change, car on ne peut indiquer aucun autre ouvrage exécuté cette année-là. On sait seulement que, dans les deux premiers mois de 1501, il fut un des dix assesseurs du magistrat, et que, le 10 septembre 1502, il passa un

marché pour deux tableaux avec les moines du monastère des Franciscains, près de Pérouse. Ces deux tableaux étaient destinés à être placés sur l'autel, aux deux côtés d'un vieux crucifix en bois, du quatorzième siècle, avec deux petits anges recueillant dans des vases le sang qui jaillit des plaies du Sauveur. D'un côté, le Pérugin a représenté la Vierge avec sainte Madeleine à ses pieds, et de l'autre côté saint Jean debout avec saint François agenouillé. Cette composition, qui rappelle d'une manière saisissante les figures du Christ en croix de l'ancienne galerie du cardinal Fesch, pourrait bien n'être qu'une répétition d'un tableau antérieur. Pour accompagner ce sujet et compléter la décoration de l'autel, un élève du maître a faiblement peint le Couronnement de la Vierge avec les apôtres. Les deux tableaux du Pérugin sont peints à la détrempe. Le prix fixé pour ces ouvrages était de 120 florins.

Le Pérugin reçut, dans la même année 1502, une commande plus importante pour le maître-autel de l'église S. Agostino à Pérouse. Déjà, dès 1495, maître Mattia di Tommaso da Reggio avait commencé à sculpter un cadre magnifique en bois, avec d'autres ornements à l'entour, et il venait de le terminer lorsque le Pérugin fut chargé de peindre sur l'un des côtés du panneau la Naissance du Christ, et sur l'autre son Baptême.

Dans le premier sujet, l'enfant Jésus est posé à terre dans une étable ; la Vierge et saint Joseph sont agenouillés en adoration devant lui ; un peu plus loin, au fond, sont trois bergers également agenouillés, et deux anges volent dans les airs, en contemplant avec extase le divin nouveau-né. Dans le tableau du Baptême, le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, plane en l'air, entouré de deux anges et de trois têtes de séraphins. Deux autres anges se tiennent, comme assistants, près de Jésus. La figure du Sauveur dans ce tableau est si extraordinairement belle, qu'un dessin, fait pour cette composition, lequel passa de la collection Lawrence dans celle de l'Institut des Beaux-Arts à Francfort, a été attribué à Raphaël, quoique le style de ce dessin ne laisse aucun doute sur son véritable auteur. On doit rattacher

à la même décoration quatre sujets d'un gradin d'autel, savoir : Saint Jean prêchant, l'Adoration des mages, la Circoncision et la sainte Cène, ainsi que sept têtes qui, lorsqu'on enleva les tableaux du maître-autel en 1683, furent transportés dans la sacristie de l'église. Si belles toutefois que soient ces peintures de Pietro, elles laissent cependant beaucoup à désirer sous le rapport du coloris, qui manque de toute vigueur et qui contraste ainsi avec celui des œuvres exécutées vers le milieu de sa carrière. On est donc forcé de croire que ces tableaux ayant été fortement nettoyés, les glacis en ont été enlevés, ou bien que l'exécution du maître était singulièrement affaiblie, quand il prit l'habitude de travailler à la légère et de peindre trop rapidement.

Il fit encore, selon un contrat de 1501, pour cette même église, les dessins des stalles du chœur, que Baccio d'Agnolo de Florence sculpta en bois si magistralement, et pour lesquels il reçut 1,120 florins. Ces stalles ne sont pas seulement traitées avec beaucoup de goût, mais elles ont de plus une étonnante ampleur dans la forme, ce qu'on peut bien attribuer en majeure partie à la façon de faire du célèbre Florentin.

Le Pérugin passa l'année 1503 dans ses foyers, puisque, lors de l'élévation de Jules II au trône pontifical, il peignit les armes de ce pape sur le palais du Prieur et sur les cinq portes de Pérouse; mais, en revanche, l'année suivante, nous l'accompagnons au lieu de sa naissance, Castello della Pieve, où, pour laisser un souvenir de lui, il peignit un grand tableau mural à la détrempe, représentant l'Adoration des mages [1], dans la chapelle de la confrérie de S. Maria de' Bianchi. Pour ce travail, il ne demanda que 75 florins, payables en trois termes dans le délai de trois années, quoiqu'il estimât lui-même son ouvrage à plus de 200 florins. Ces précieux renseignements furent découverts en 1835; quand on voulut protéger ces peintures contre l'humidité, on abaissa le sol derrière la muraille qui les supporte, et on trouva dans la

1. Gravé au trait dans la *Storia della Pittura italiana*, de Rosini. Pl. C. — Le Pérugin peignit la même composition dans l'église Madonna delle Lagrime, près Trevi.

maçonnerie un cylindre contenant les deux lettres originales du peintre :

CHARO MIO SEGNORE,

La penctur.. che.. onno fa nello Oratoro de descepr.. nate ve vorieno a meno ducienct... florene. Io me contenctare de... to (cento) come paisano et venti cue scubeto. glatre i. tre ane venti cue lano. et si dicto contracto sta bene. me mande la poliza et le cuadrine et sera facto et lo saluto.

Io PIECTRO penctore mano propria. Peroscia vencte de frebaio 1504.

Et sur l'adresse :

Allo Scineco de Descripenate de
Chastello de la Pieve.

Deuxième lettre :

CHARO MIO SEGNORE,

Subito me manne la mula et col pedone che verrone a penctora et fa la poliza pe stren cue [1] florene et cosi calaro venti cue florene et niente piu me salutare la chomar et lo saluto.

Io PIECTRO penctore mano propria. Peroscia, 1 de marzo 1504.

Il restait encore à payer, en 1507, le dernier tiers de la somme convenue, et la confrérie S. Maria de' Bianchi manquant d'argent, le Pérugin se contenta de prendre, en échange des 25 florins qui lui étaient dus, une petite maison à Castello della Pieve, comme le fait est prouvé par la publication d'un contrat en date du 29 mars 1507 [2].

Cette peinture murale, ainsi datée : A. D. MDIIII, offre les mêmes qualités que nous remarquons dans les peintures de la salle du Change et dans le tableau de Vallombrosa; seulement, l'exécution en est encore plus rapide, et si on peut la considérer comme une œuvre estimable du maître, ce n'est cependant pas une de ses meilleures productions. Néanmoins, il faut supposer

1. Ce qui veut dire : soixante-quinze (*settantacinque*).
2. *Vita di P. Perugino*, p. 218.

qu'il exécuta cette peinture presque entièrement de sa main, en raison des circonstances particulières que nous avons exposées plus haut, et surtout à en juger d'après la manière de faire, qui est bien la sienne. C'est pourquoi nous ne nous arrêterons ni à l'opinion du P. Guglielmo della Valle qui croyait y reconnaître le pinceau de Raphaël, ni à celle de M. von Rumohr [1], qui, n'ayant jamais vu cette peinture, a cru devoir se ranger de l'avis du Père Guglielmo. Toutefois nous rappelons ici que Raphaël, pendant les années 1504 et 1505, était occupé à l'exécution de plusieurs tableaux connus, et se trouvait tantôt à Urbin et tantôt à Florence.

Pérugin se montra aussi généreux envers l'église de Panicale, qu'il l'avait été pour celle de Castello della Pieve; car il peignit à Panicale, en 1505, pour une somme très-minime, un beau tableau *al secco,* représentant un Saint Sébastien avec quatre archers, très-vifs de mouvement, qui le percent à coups de flèche. Et lorsque, deux années après, il séjourna en ce bourg durant la Fête-Dieu, il prêta aux habitants quatorze bannières de soie, peintes par lui, avec cette condition, que, si ces bannières ne lui étaient pas rendues, l'église devrait lui payer les derniers 11 florins qu'elle lui devait encore sur la peinture murale du Saint Sébastien. C'était une façon polie de faire à l'église du bourg un don qu'elle ne pouvait pas refuser. De pareils traits sont d'ailleurs des réponses éclatantes à l'injuste accusation d'avarice que Vasari a portée contre la mémoire du Pérugin.

Cette même année, le 14 juin 1505, le Pérugin envoyait de Florence, un tableau peint à la détrempe sur toile, à la marquise de Mantova, Elisabetta Gonzaga. Ce tableau représente le Combat de l'Amour et de la Chasteté, très-riche composition allégorique, mais d'une exécution peu soignée. Le prix convenu était de 80 ducats, ainsi qu'il résulte d'une lettre que le maître écrivit à la marquise, et qui nous a été conservée par le Dr Gaye [2]. Cet intéressant tableau faisait suite à plusieurs autres de Lorenzo Costa

1. Voyez *Italienische Forschungen*, III, p. 37.
2. *Carteggio*, II, p. 68.

et du Mantègna; ils se trouvent tous à présent dans le musée du Louvre [1], à Paris.

Le grand tableau d'autel, sur fond d'or, que le Pérugin peignit pour Montone [2], en 1507, n'existe plus. Il représentait la Vierge sur son trône, ayant à ses côtés saint Jean-Baptiste, saint Grégoire, saint Jean l'Évangéliste et saint François, avec quelques anges dans le haut. Le gradin était orné de petits sujets représentant la Naissance de la Vierge, son Mariage et son Assomption. Ces derniers tableaux furent achetés, en 1787, par le marquis Odoardi à Ascoli, où ils furent souvent attribués à Raphaël [3], ce que démentait absolument leur date : A. D. MDVII.

En 1509, le Pérugin se trouvait à Rome; il y peignait à fresque le plafond de la Sala Borgia, au Vatican, comme le rapporte Vasari dans la Vie de Jacopo Sansovino; Caporali, dans sa traduction du Vitruve, dit avoir passé alors une soirée chez le Bramante avec le Pérugin, Pinturicchio et Luca Signorelli. Le Pérugin paraît donc avoir séjourné à Rome pendant trois années, de 1509 à 1512. Les peintures qu'il fit au Vatican représentent plusieurs saints dans des médaillons.

Les ouvrages postérieurs du Pérugin offrent peu d'intérêt, et nous nous contentons de rapporter brièvement qu'il exécuta, en 1513, le tableau du maître-autel de la cathédrale de Castello della Pieve, lieu de sa naissance, pour la somme de 120 florins; c'est une Vierge avec les apôtres saint Pierre et saint Paul et les saints Gervais et Protais. Le tableau porte cette inscription : PETRVS CHRISTOPHORI VANVTII DE CASTRO PLEBIS PINXIT. MDXIII.

Il exécuta, l'année suivante, une peinture murale dans l'église S. Maria de' Servi de la même ville, peinture dont on ne voit plus que des restes. C'est une Descente de croix, actuellement

1. Le tableau du Pérugin porte le n° 445 du catalogue (Écoles d'Italie et d'Espagne); ceux de Costa, les n°s 175 et 176; ceux de Mantigna, les n°s 251 et 252. — Voir les détails donnés dans le catalogue. (*Note de l'éditeur.*)

2. *Vita di P. Perugino*, p. 208.

3. *Vita di P. Perugino*, p. 222, et B. Orsini, *Descrizione delle pitture di Ascoli*, 1790, p. 75.

cachée derrière un mur qui fut élevé pour soutenir l'église, ébranlée par un tremblement de terre. On y lit encore cette inscription : . . . ESTA HOPERA FERO (?) DEPENGERE. LA. COMPAGNIA DELLA S. . . . . . COSI DICTA IN LI ANNI DNI. MDXIV. M. PETR...

Maître Pietro peignit encore à Pérouse, en 1518 et 1521, comme le témoignent un tableau de Saint Sébastien percé de flèches par des archers, dans l'église des Franciscains, et les six figures de saints, qu'il exécuta sous la fresque de Raphaël, son illustre élève, à S. Severo. Il faut aussi rapporter à la même année 1521 le Christ mort sur les genoux de sa Mère, qu'il peignit dans l'église collégiale, à Spello, avec cette inscription : PETRVS DE CASTRO PLEBIS PINXIT A. D. MDXXI. Le dernier de ses tableaux datés porte la date de 1522. C'est une Nativité, vraisemblablement peinte à la détrempe, pour S. Maria, à Fontignano.

Enfin, nous remarquerons encore que, d'après les documents publiés par A. Mariotti, maître Pérugin ne mourut pas à Castello della Pieve, mais à l'hôpital, à Fontignano, où il avait été appelé en 1524 pour faire des peintures.

C'est aussi là qu'il fut enterré; mais, en vertu d'une ancienne convention qu'il avait faite avec les moines du couvent de S. Agostino, à Pérouse, son corps fut ensuite transporté dans l'église de ce couvent. Il ressort des documents publiés par Mariotti que les moines de S. Agostino conclurent une transaction avec les trois fils du Pérugin, le 30 décembre 1524, par laquelle ils s'engageaient à leur remettre 18 ducats d'or sur la somme encore due à leur père pour le tableau d'autel commandé en 1502; de plus, en compensation du restant de ladite somme, à venir déposer les restes du Pérugin dans l'église du couvent et à faire dire pour lui une messe des morts.

Andrea di Luigi d'Assise, nommé l'Ingegno. — Les renseignements que Vasari nous a donnés sur ce peintre sont très-confus et en partie erronés. Selon Vasari, en effet, Andrea di Luigi, qu'il représente comme un des plus anciens et des plus excellents élèves du Pérugin, aurait aidé son maître, en 1483,

dans l'exécution des fresques que celui-ci exécuta dans la chapelle Sixtine; mais, devenu aveugle vers cette époque, il serait mort en 1484. Cependant, après l'avoir fait mourir en 1484, Vasari lui fait encore prendre une part très-active, en 1500, aux peintures du Pérugin dans la salle del Cambio. Quant au talent d'Andrea di Luigi, Vasari le compare à celui de Raphaël, qui aurait été, dit-il, dans l'école de leur maître, l'émule de cet ancien élève du Pérugin, quoique en 1484 Raphaël ne fût âgé que d'une année! Vasari, qui ne désigne d'ailleurs aucun ouvrage de la composition de l'Ingegno, paraît avoir été amené par ce surnom qualificatif à lui attribuer un plus grand mérite que celui qu'il avait en réalité. Or Andrea devait moins ce surnom à son génie pour la peinture qu'à son habileté pour bien des choses, surtout pour la gestion des affaires civiles. Ainsi le chevalier Frondini, à Assise, a trouvé des documents authentiques qui établissent qu'Andrea était procureur[1] en 1505, arbitre[2] en 1507, syndic du gouvernement[3] en 1510, et même caissier du pape[4] en 1511. En outre, si nous considérons, d'après un document également découvert par Frondini[5], que l'Ingegno a peint les armes de la ville sur la place publique et aux portes de la ville d'Assise, en 1484, nous nous croyons en droit de conclure que ce peintre a bien pu aider son maître dans les peintures de la chapelle Sixtine, en 1483, mais qu'il exécutait pour son propre compte, en 1484, plusieurs travaux subalternes dans sa ville natale, et que, plus tard, il occupait plusieurs emplois tout à fait étrangers aux beaux-arts. Comme receveur du gouvernement en 1511, il recevait encore un traitement que Jules II lui fit payer, quoiqu'il fût devenu vieux et aveugle.—Vasari dit qu'il avait atteint l'âge de quatre-vingt-six ans.

1. Archivi delle Riformag. d'Assisi, a° 1505, 7 febr. p. 48.

2. Document d'arbitre, rogato da ser Giampietro. not. publ. di d. 6 sept. 1507.

3. Riformag. ultimo aprilis 1510. Magister Andreas Mag. Aloysii, sindicator potestatis.

4. Archives della sagrestia d'Assisi, où une lettre du 7 avril 1511 avec l'adresse : « Alphanus de Alphanis Perusii vice thesaurarius, spectabile viro magistro Andrea dicto Ingegno, camerario apostolico in civitate Assisii. »

5. Bollentario in sagrestia del publico. a° 1484, 29 octobris. Magister Andreas Aloysii habuit bullectram pro armis in platea et ad portas civitatis... flor. 5, solid. 26.

Mais quels sont les ouvrages de l'Ingegno? Les armoiries qu'il avait peintes à Assise n'existent plus, et nous n'avons pas de renseignements certains sur d'autres travaux exécutés par Andrea di Luigi. Cependant on peut supposer que la Vierge colossale peinte à fresque au-dessus de la porte S. Giacomo, à Assise, doit être de lui. Cette fresque, exécutée dans la manière de l'école du Pérugin, a des caractères particuliers que nous rencontrons également dans d'autres peintures du même style exécutées à Assise, à Rome et à Orvieto, et qui certainement proviennent de la même main. Ces caractères consistent surtout dans une plus grande ampleur et même dans une accentuation plus vigoureuse des formes de tête; ainsi le front et les mâchoires sont plus larges, le nez est un peu plus gros que dans les peintures des autres élèves du Pérugin. Du reste, les figures auxquelles on ne saurait reprocher cette exagération dans les traits du visage ne manquent pas d'élégance. Les ombres dans les chairs tirent sur le brun roux, mais sont transparentes et n'ont jamais la dureté qu'on trouve chez Signorelli.

Ces qualités de l'Ingegno se reconnaissent aussi dans la belle Vierge peinte à fresque qui décore la chapelle des Conservateurs au Capitole, à Rome, et qu'on attribue à tort au Pinturicchio. La Vierge est représentée adorant l'enfant Jésus, qui est endormi sur ses genoux; deux anges sont également en adoration de chaque côté. Cette peinture, bien conservée, est d'une exécution délicate et très-profondément sentie. Elle date probablement de l'époque où Andrea était à Rome avec le Pérugin, de 1480 à 1484 [1]. Il paraîtrait que cette fresque obtint alors un grand succès, car une copie en fut faite sur le mur de la seconde *loge* du palais de Venise, à Rome.

Un petit tableau d'Andrea, qui appartient également à sa première manière, est une Vierge exécutée à la détrempe chez les religieuses de S. Chiara, à Urbin. Ce tableau, peint sur fond d'or, n'a pas été fait avec le soin et la délicatesse qu'eût

1. Une gravure en a été publiée dans la *Descrizione del Campidoglio*, di Pietro Righetti. (Roma, 1836, vol. II, pl. CCXLIII.)

exigés un ouvrage de cette dimension. C'est une demi-figure de la Vierge debout, tenant sur son bras gauche l'enfant Jésus, qui bénît le monde. Elle a la tête ornée de rubans, dans le goût du Pérugin; elle porte un manteau bleu foncé, avec une étoile sur l'épaule, et dont la bordure est fortement rehaussée d'or. Le fond de paysage, avec un petit arbre, est complétement analogue à la peinture à fresque qu'on voit sur la porte à Assise. Les formes de la tête de cette Vierge sont, comme toujours, pleines et robustes; le menton, beaucoup trop proéminent, est même peu correct de dessin. Le ton des ombres dans les chairs est rouge brun et les lumières sont blanchâtres.

C'est bien à tort qu'on attribue ce tableau à Raphaël, et nous en avons déjà parlé, pour cette raison, dans la Vie de Giovanni Santi, comme d'une œuvre apocryphe de son jeune fils, en citant la fausse inscription que nous ne répéterons pas ici.

Nous voyons encore un ouvrage de la jeunesse de l'Ingegno dans le Saint Michel peint à fresque, conservé actuellement chez le marchese Gualtieri, à Orvieto. Le saint, que l'artiste a représenté jeune et trop gracieux, est debout sur un dragon vaincu; il abaisse son épée de la main droite et appuie sa main gauche sur sa hanche. Son armure, richement ornementée, rappelle les armures peintes dans les tableaux du Pérugin; le paysage, ayant vue sur la mer, avec des îles rocailleuses et des promontoires dont les lignes sont entrecoupées par de petits arbres, est traité dans la manière du Pinturicchio. La tête de l'ange aux longs cheveux flottants reproduit cependant tout à fait les formes favorites de l'Ingegno, et le mouvement des mains est aussi gracieux que naturel. Ce tableau ornait autrefois la chapelle de la Madonna di S. Brizio, dans la cathédrale, à Orvieto, près d'un autel qui appartient à la famille Gualtieri.

Lorsque cette partie de l'église fut restaurée, on enleva, en sciant le mur, le tableau d'Andrea di Luigi, et on le transporta dans la maison de la famille Gualtieri. C'est là que Cornelius le découvrit, vers 1812, abandonné sous la poussière, au fond d'une ancienne cuisine ; il le restaura lui-même et le fit placer dans la

chapelle de la maison, où il se voit encore. Le nom de l'Ingegno ne se trouve pas cité une seule fois dans l'*Histoire de la Cathédrale d'Orvieto*, par le P. della Valle, car la famille Gualtieri ayant fait exécuter à ses frais cette fresque, il n'en est pas question dans les comptes de fabrique que le P. della Valle a compulsés aux archives de cette cathédrale.

Le grand tableau de Madone déjà mentionné, qui est au-dessus de là porte S. Giacomo, à Assise, concorde exactement dans la pose de la mère et de l'enfant, avec la fresque du Capitole. Dans cette fresque, la Vierge adore aussi l'enfant Jésus couché sur ses genoux. Mais au lieu de deux anges à ses côtés, elle est entourée de sept têtes d'anges dans une gloire en forme elliptique. Le fond, comme dans le tableau du Saint Michel, est un paysage avec la mer et des rochers escarpés, dans la manière du Pinturicchio. Les qualités de dessin et de couleur sont les mêmes que dans les tableaux précédemment décrits; seulement les doigts de la Vierge sont ici un peu forts. Cette fresque, ayant été exposée à toutes les intempéries des saisons, a beaucoup souffert.

Une autre Madone, de petite dimension, attribuée avec raison à l'Ingegno, se trouve encore à Assise, derrière des treillis, sur un mur du monastère de S. Andrea. L'enfant Jésus, dans l'attitude de la bénédiction, debout sur les genoux de la Vierge, s'attache de la main gauche au vêtement de sa mère. La Vierge, d'une grande beauté, porte un collier de perles. Cette figure est, en somme, traitée avec infiniment de délicatesse. Sur les voussures latérales de la niche on voit, à droite, saint François, et saint Jérôme à gauche. Dans cette fresque, peinte avec grand soin, d'après les cartons du maître, on distingue encore les empreintes du calque à la pointe sèche. Les formes des têtes ont la plus parfaite analogie avec celles du grand tableau de la porte S. Giacomo, et dans la figure de la Vierge les coins de la bouche sont plus élevés qu'abaissés. Les ombres des chairs ont toujours ce ton brun rougeâtre, particulier au peintre, quoiqu'il ne soit pas si prononcé que dans ses autres ouvrages.

Pour rendre aussi complète que possible notre notice sur l'œuvre de l'Ingegno, nous citerons encore la Madone que posséda feu M. Volkmann, à Florence, et qui est signée A. A. P.

M. von Rumohr paraît avoir bien expliqué ces initiales, qui lui représentent ces mots : *Andreas Aloysii pinxit*[1].

Ce tableau semble avoir été peint à la détrempe et terminé par des glacis à l'huile, selon la manière florentine de la fin du quinzième siècle. C'est peut-être aussi un des derniers ouvrages de l'Ingegno.

Une autre Vierge avec un enfant Jésus assis a été publiée dans la *Storia della Pittura italiana,* tome IV, page 63, par Rosini, qui l'attribue à l'Ingegno, sans cependant en donner des raisons concluantes, et sans dire en quel endroit ce tableau se trouve aujourd'hui.

Mezzanotti attribue également à notre maître une fresque qui est dans une chapelle du couvent S. Pietro Maggiore, à Pérouse, et qui représente la Vierge assise sur un trône, entourée de saints. Mais cette fresque, tout à fait différente des peintures dans lesquelles M. von Rumohr a reconnu, ainsi que nous-même, la main de l'Ingegno, est d'un artiste médiocre de la première moitié du seizième siècle.

Bernardino di Betto, *de Pérouse,* nommé *il Pinturicchio.* —

Nous n'avons pas d'autres renseignements sur le Pinturicchio que ceux fournis par Vasari, qui nous apprend que ce peintre fut, de même que l'Ingegno, un des principaux élèves du Pérugin. Et ces deux peintres, à coup sûr, ont avec ce maître la plus grande analogie ; seulement, le Pinturicchio diffère de l'Ingegno en ce que les traits de ses têtes sont plus fins et plus délicats, et qu'en somme, dans ses bonnes productions, il a fait preuve d'un talent bien supérieur. Mais sa trop grande facilité, qui lui fit donner le surnom de Pinturicchio, dégénéra bientôt en négligence et finit plus tard par gâter ses ouvrages.

Nous renvoyons à Vasari pour les travaux que le Pinturicchio

1. Voyez *Kunstblatt,* 1821, n° 78. et *Italienische Forschungen,* II, p. 388.

exécuta de concert avec le Pérugin à Rome, sous le pape Sixte IV, comme pour ceux qu'il exécuta seul sous Innocent VIII et Alexandre VI. On verra, dans les *Vies des Peintres*, comment, par sa prodigieuse facilité, il sut acquérir la faveur et l'approbation de ces papes. Pendant les années 1492, 1494 et 1496, nous le trouvons occupé, dans le dôme d'Orvieto, à peindre à fresque plusieurs figures de saints, nommément les Évangélistes et les Pères de l'Église. Mais il faut citer comme l'ouvrage le plus distingué qu'il exécuta vers cette époque, c'est-à-dire dans les années 1497 à 1508, les peintures murales de la chapelle Bufalini, à l'église d'Araceli, au Capitole. Dans ces peintures, quelques épisodes de la vie de saint Bernardin sont représentés avec beaucoup de vérité et de caractère; on y remarque des détails très-finement étudiés et de très-belles têtes, qui sont d'excellents portraits [1]; ce qui se rapporte évidemment à la première manière du Pérugin. Du reste, de même que dans toutes les grandes compositions de ce maître, on constate un défaut d'ordonnance dans la distribution des figures, en sorte que la scène est tantôt trop remplie et tantôt trop vide.

Un des ouvrages les plus remarquables du Pinturicchio, ce sont les peintures d'autel dont il reçut la commande le 14 février 1495, au prix de 110 florins; peintures qu'il devait terminer en deux années pour l'église S. Maria de' Fossi. Après la suppression de l'église, dont elles furent longtemps le plus splendide ornement, ces peintures, en parfaite conservation, passèrent, divisées en différents fragments, dans la collection de l'Académie de Pérouse. Le tableau du milieu représente la Vierge et l'enfant Jésus, sur un trône, avec le petit saint Jean en adoration. Un beau paysage est au fond. Des deux côtés sont les figures isolées de saint Jérôme et de saint Augustin, et, dans un panneau carré au-dessus du tableau principal, un Christ debout dans sa tombe, soutenu sous les bras par deux anges. Aux côtés de cette Pietà, l'Annonciation, représentée par les figures de l'Ange et de la Vierge,

1. Voyez Vasari, nouvelle édition de Florence, 1849, note de la page 271.

celle de la Vierge surtout est remarquable par la finesse de ses traits comme par l'expression de sa douce et naïve physionomie. Le gradin contient, dans des médaillons, les quatre Évangélistes et un Père de l'Église. Toutes les têtes de cette composition trahissent un vrai sentiment du beau. Le coloris en est brillant et le ton de chair d'un brun clair dans les ombres.

Il est regrettable que le Pinturicchio n'ait pas eu l'habitude de signer les œuvres de sa première époque, qui précisément sont les meilleures; il ne signa que plus tard, lorsqu'il travaillait davantage pour gagner de l'argent et, pour ainsi dire, en fabrique. Il est donc impossible de présenter une suite chronologique de ses travaux. Nous décrirons cependant les suivants, dans l'intérêt de l'histoire de l'art. D'abord nous citerons une Vierge, d'un fini extrême, qui se conserve dans la sacristie de l'église S. Agostino à S. Severino, et qui pourrait être de la même époque que l'autel de S. Maria de' Fossi. La Vierge, demi-figure, tient ici l'enfant Jésus debout sur ses genoux, lequel, de la main gauche, porte le globe terrestre, et de la main droite bénit le donataire. Ce donataire, un prêtre, est vu de profil; son portrait doit être d'une vérité frappante. Derrière la sainte Vierge sont deux anges en adoration; au fond, dans un paysage délicieux, coupé par des bois et des collines semblables à ceux du pays, on voit le cortége des trois saints rois mages. Ce tableau, vraiment remarquable par sa grâce et sa beauté, ainsi que par sa délicate exécution, est regardé à juste titre comme un monument précieux. On l'a recouvert d'une glace. Au-dessus de ce tableau, dans un cintre également peint par le Pinturicchio, est Dieu le Père bénissant, entouré de quatre chérubins[1].

Parmi les meilleurs tableaux du Pinturicchio, il faut ranger aussi un portrait de jeune homme, avec un fond de paysage. Ce tableau, conservé actuellement dans la galerie de Dresde, est encore peint à la détrempe, et la couleur verte employée pour ébaucher les chairs a poussé en quelques endroits. La

1. Rosini en a donné une gravure dans sa *Storia della Pittura italiana*, t. IV, p. 282.

finesse du dessin et la manière de faire, surtout dans le paysage, offrent beaucoup d'analogie avec la Madone que nous avons citée plus haut.

Les peintures à fresque, qu'on trouve dans la chapelle de la famille Baglioni, nommée la Bella, à S. Maria Maggiore à Spello, sont datées de 1501. Dans le tableau principal, représentant l'Adoration des mages, le peintre a placé son propre portrait, et, en dessous, une tablette avec cette inscription : BERNARDINVS PINTVRICHIVS PERVSINVS M°CCCCC°I°. Ces peintures sont estimables à différents égards ; mais on voit dans la composition combien le peintre avait de peine à remplir convenablement de grands espaces et à mettre de l'harmonie dans l'ordonnance de son sujet. Pinelli a gravé au trait ces fresques pour les prêtres de cette église, qui vendent eux-mêmes ces gravures.

Le Pinturicchio remplissait les fonctions d'un des Prieurs du magistrat de Pérouse, dans la seconde moitié de l'année 1501 ; mais, l'année suivante, il fut obligé d'aller résider à Sienne, car ce fut le 29 juin 1502 qu'il reçut une commande du cardinal Francesco Piccolomini, plus tard pape sous le nom de Pie III, pour décorer de peintures la Libreria, que ce prélat avait fait bâtir pour la cathédrale de Sienne; ces peintures devaient représenter des sujets tirés de la vie d'Æneas Sylvius Piccolomini, qui fut le pape Pie II. Nous avons dit que, reconnaissant lui-même son manque de talent pour la composition, il eut recours au génie d'invention que le jeune Raphaël avait déjà manifesté dans l'école de son maître. Mais Raphaël, comme nous l'avons établi par des faits, n'eut aucune part, soit à l'exécution des cartons, soit à celle de la peinture. Néanmoins il est très-vraisemblable que le Pinturicchio se fit aider, dans cette grande entreprise, par plusieurs peintres de Sienne, ainsi que le suppose aussi M. von Rumohr, qui croit même reconnaître la main d'Antonio Bazzi, surnommé Sodoma, dans le tableau qui représente Æneas Sylvius, couronné par l'empereur Maximilien. Ayant déjà donné une description de ces peintures dans la première partie de notre ouvrage, nous n'y reviendrons pas ici ; nous ajouterons seulement

que le Pinturicchio reçut le dernier payement le 7 janvier de l'an 1509. La somme totale qui lui fut allouée pour ces fresques, retouchées soigneusement à la détrempe, se montait, selon le contrat[1] passé avec lui, à 1,000 ducats, *in oro di camera;* il avait de plus un logement gratis, et on lui fournissait l'échafaudage et *le crépi.*

Ces dix peintures murales furent gravées pour la première fois par Raimondo Faucci, sous ce titre : *Narrazione delle Gesta di Enea Sylvio Piccolomini poi Pio II rappresentate nelle pareti della libreria corale del Duomo di Siena dal Pinturicchio, con schizzi e cartoni di Rafaello d'Urbino* (Siena, 1771, in-fol.); et depuis, dans les *Pitture di Siena*, de Lasinio le fils. Grand in-fol.

M. von Rumohr, dans ses *Italienische Forschungen*, p. 56, cite encore du Pinturicchio, dans l'église S. Girolamo à Pérouse, un tableau d'autel qui, dans les descriptions de cette ville, a toujours été désigné comme étant de l'école du Pérugin. Ce spirituel écrivain ne croit pas seulement y reconnaître la main du Pinturicchio, mais encore celle de Raphaël. En effet, les raisons qu'il donne à l'appui de cette attribution sont si concluantes, que nous ne nous faisons aucune difficulté de les adopter en général; toutefois, nous ne saurions partager cette opinion, que Raphaël en aurait fait la composition, l'aurait ébauché, et aurait ensuite laissé le soin de l'exécution au Pinturicchio. Au contraire, la composition primitive nous semble être bien de ce dernier, d'autant plus que la Vierge et l'enfant Jésus manquent absolument de la grâce particulière aux ouvrages de Raphaël et que les figures sont mal groupées; celle de l'enfant Jésus offre même des lignes déplaisantes. Par contre, on remarque, dans quelques parties du tableau, et surtout dans les quatre saints, debout aux côtés de la Vierge, une expression si raphaélesque, qu'il est permis de croire que le peintre d'Urbin n'a pas seulement aidé son ami pour le dessin, mais encore pour la peinture. A en juger par le beau caractère du dessin, il semble

1. Voyez ce contrat dans l'édition de Vasari publiée à Florence en 1849, p. 288.

qu'en 1507 le Pinturicchio aura su profiter, pour son instruction, du séjour que Raphaël faisait alors à Pérouse.

Mais quel étrange contraste forme cette excellente peinture avec le tableau d'autel qui est dans l'église de Saint-André à Spello, tableau que le Pinturicchio peignit l'année suivante! Si on y reconnaît encore dans certaines parties, notamment dans la figure du petit saint Jean, les belles qualités de l'artiste, l'exécution toutefois en est très-négligée et traitée sans esprit, comme une œuvre de métier. Ce tableau représente au milieu la Vierge et l'enfant Jésus sur un trône élevé, au bas duquel est le petit saint Jean occupé à écrire les mots. *Ecce Agnus Dei* sur une banderole. Saint André et saint Laurent sont debout, de chaque côté. Malgré la faiblesse de son œuvre, le Pinturicchio eut la vanité de copier au bas du tableau une lettre élogieuse que lui adressa Gentile Baglioni, le 24 avril 1508 [1].

Moins agréable encore et plus négligemment traité est un tableau du Pinturicchio, exécuté en 1509, lequel se trouve dans la même église des Augustins à S. Severino, où nous avons admiré une belle Madone de sa meilleure époque. Ce tableau représente la Madonna del Soccorso; elle est debout, avec l'enfant Jésus entre ses bras; à ses pieds, une mère prie avec anxiété, tandis que son enfant effrayé par un dragon, emblème de Satan, se réfugie auprès d'elle. Le tableau porte cette inscription : BERNĀDINO PERVSINO PINXIT. HOC OPVS. F. F. PANTONIVS DE JENTIBVS P. SVA DEVOTIONE. 1509. ACCIA^c HAFERĪ.

Sigismondo Tizio rapporte ce qui suit sur la mort du Pinturicchio, dans son manuscrit intitulé : *Historiarum Senensium*, t. VII, qui est conservé à la bibliothèque de cette ville : « Dans la nuit qui suivit le dimanche 11 décembre (1513), mourut Bernardin de Pérouse, très-excellent peintre, ainsi que le témoignent les ouvrages dont il a décoré la ville de Sienne, où il avait acheté, pour s'y fixer, le palais commencé par le pape Alexandre III, et des biens-fonds dans la campagne près Pernina. Il laissa une

1. Elle est reproduite dans les *Lett. pitt. perug.*, p. 222. Le tableau se trouve gravé dans la *Storia della Pittura italiana*, de Rosini, pl. LXXXVII.

veuve, nommée Grania, et deux filles, et fut enterré dans l'église S. Vincenzo. On rapporte qu'un certain Paffo [1], homme de condition infime, avait des relations secrètes avec la femme de Bernardino, et qu'ils ne laissèrent approcher personne auprès du malade, à l'exception de quelques pauvres femmes de notre voisinage, qui me racontèrent plus tard que le défunt s'était plaint avec amertume de ce qu'on le faisait mourir de faim. On voit dans les appartements du pape, dans le château Saint-Ange et à Araceli, des peintures que Bernardino exécuta de sa main, du temps d'Alexandre VI. Ce pape le récompensa en lui donnant des canonicats avec le droit de les vendre; le peintre les céda également contre une rente viagère et la propriété de Chiusi, que l'Église possédait dans la campagne de Pérouse. »

Dans l'église S. Vincenzo et S. Anastasio à Sienne, on lit sur sa tombe cette inscription :

Bernardino Betti detto il Pinturicchio
al quale Pietro Vannucci fù maestro
Rafaello Sanzio condiscepolo
Perugia Patria. Siena ospita grata
qui ebbe tumulo senza monimento
gli undici di decembre 1513.
Luigi de Angelis questo piccolo marmo
a tanto nome poneva, il primo di agosto 1830.

GIOVANNI, nommé *lo Spagna*. — Vasari cite ce peintre comme un des meilleurs élèves du Pérugin, en disant qu'il se distinguait particulièrement par son coloris. En effet, nous reconnaissons dans le Spagna un maître qui, tant qu'il resta fidèle au caractère de l'école ombrienne, fut aussi remarquable par ses créations pleines de sentiment que par la finesse de son dessin et la richesse de son coloris. Plusieurs de ses ouvrages sont même d'une telle beauté et se rapprochent tellement de la manière péruginesque de Raphaël, qu'on a cru pouvoir les attribuer à ce dernier [2], entre autres la Naissance du Christ, qui est dans la ga-

1. « Paffum quemdem peditem in foro senensi. »

2. Trois petites figures de saints, appartenant à lord Ward et exposées à Manchester sous le

lerie du Vatican, et l'Adoration des mages, peinture à la détrempe sur toile, au musée de Berlin, dont nous parlerons ailleurs plus en détail. Le Spagna fut heureusement influencé dans sa jeunesse par le voisinage de Raphaël; mais il tomba, vers la fin de sa vie, dans une banale imitation de ce grand maître et perdit presque entièrement le cachet individuel de son talent.

Il avait déjà fixé son séjour à Spoleto dans les premières années du seizième siècle, puisque nous trouvons un décret daté de l'année 1516 qui le nomme citoyen de la ville, et que, dans ce décret, il est dit qu'il résidait à Spoleto depuis longtemps et qu'il s'y était marié. Du reste, nous n'avons pas d'autres renseignements sur sa vie, si ce n'est qu'il est qualifié « *Magister Johannes Petri* » dans les registres de la ville et qu'il fut nommé « *Capitano dell' Arte de' Pittori* » à Spoleto en 1517.

Nous croyons pouvoir attribuer à Giovanni les armes peintes du pape Jules II dans la salle de la maison de ville à Spoleto. Elles sont entourées de trois figures allégoriques de la Justice, de la Charité et de la Grâce. Comme les armes des papes étaient ordinairement peintes à leur avénement au trône pontifical, il est probable que celles de Jules II furent exécutées en 1503. Mais, quant aux figures qui les accompagnent, leur caractère indiquant plutôt une époque postérieure au développement de l'art, elles doivent avoir été faites quelques années après, lorsque le Spagna fut chargé de la décoration de cette salle. Depuis, les murs ont été recouverts d'une couche de couleur uniforme; on voit seulement encore deux petits génies au-dessus de la porte d'entrée (outre les armes peintes sur le mur principal).

Ce n'était pas pour la salle où elle se trouve aujourd'hui, mais bien pour le château de Spoleto, que le Spagna peignit à fresque une Madone, que l'on enleva pour la sauver de la destruction, et qui fut transportée, en 1800, dans la maison de ville. Cette fresque représente la Vierge avec l'Enfant debout sur ses genoux, ayant

nom de Raphaël, sont aussi restituées au Spagna par M. Waagen (voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 63). — (*Note de l'éditeur.*)

quatre saints à ses côtés; à gauche, le Père de l'Église, saint Jérôme, et l'ermite Nicolas de Tolentino; à droite, le saint évêque Brizio et sainte Catherine d'Alexandrie. Au-dessus du tableau, il y a un cintre avec deux génies qui soutiennent des armoiries. Cette peinture a tant d'analogie avec celles du Pérugin, qu'on doit la placer entre les plus anciens ouvrages du Spagna. Rosini, dans son ouvrage déjà cité plusieurs fois, en a donné une gravure pl. CIV.

En l'année 1507, le Spagna peignit un tableau d'autel pour Monte Santo de Todi, moyennant le prix de 200 ducats d'or. Ce tableau représente la Nativité du Christ; il est composé dans le genre du Pérugin, avec le cortége des trois mages dans le lointain, et trois anges chantant le *Gloria* dans le ciel. Ce beau tableau, qui se trouve à présent dans la collection du Vatican, a été pris pour une œuvre de Raphaël; il a même été lithographié sous le nom de Raphaël par F. Hosemann à Berlin, et l'étude pour la tête de saint Joseph, traitée tout à fait dans la manière première de Raphaël, est conservée parmi les dessins de ce maître au British Museum à Londres.

Spagna exécuta un tableau semblable pour l'église S. Girolamo à Narni, ainsi que le fait est enregistré dans les archives publiques de la ville [1].

Une autre œuvre du Spagna a été assez généralement regardée comme une peinture de la jeunesse de Raphaël, c'est la grande toile de l'Adoration des mages, exécutée à la détrempe, laquelle se trouvait primitivement dans l'église Saint-Pierre du monastère de Ferentillo. On a prétendu que la commande avait été faite à Raphaël par Ascajano Ascajani, qui fut abbé de ce couvent depuis 1478 jusqu'à 1503; mais des renseignements antérieurs désignent Giovanni lo Spagna comme l'auteur de cette peinture; et nous ne pouvons que confirmer cette opinion, après un examen scrupuleux du tableau même, qui, surtout dans l'arabesque en grisaille entourant le sujet principal, est traité d'une manière tout à fait

1. B. Orsini, *Vita di P. Perugino*, p. 290.

différente de celle de Raphaël. Nous ferons, en outre, remarquer ici que, dans la frise représentant des tritons montés sur des chevaux marins, les têtes des chevaux ne rappellent en aucune manière le dessin et le caractère des chevaux exécutés par Raphaël, même dans sa jeunesse. Nous n'avons pas d'ailleurs d'autres renseignements certains sur cette peinture, si ce n'est que jusqu'à l'année 1700 elle fut conservée dans la susdite église; mais elle avait alors tellement souffert par l'effet de l'humidité, que les couleurs commençaient à se détacher de la toile. L'abbé Decio Ascajani fit d'abord doubler cette toile d'une toile neuve, par les soins du nommé Domenico Michelini, et ensuite, par l'entremise des peintres Masucci et Sebastiano Conca, il obtint des chefs de son ordre l'autorisation de la transporter dans la chapelle du palais Ascajani à Spoleto, à la charge d'en faire faire, par Sebastiano Conca, une copie pour l'église de Ferentillo. Cette autorisation, en date du 18 septembre 1733, fut signée par le cardinal Francesco Barberini. Il est à remarquer que, dans toutes ces transactions, l'auteur du tableau n'est nommé nulle part. En 1825, la famille Ascajani fit venir cette toile à Rome; on l'exposa d'abord dans le château Saint-Ange, puis dans le palais Torlonia. En 1833, elle fut achetée, au prix de 6,000 écus romains, pour le musée de Berlin[1].

Il est à regretter que cette précieuse toile ait tant souffert, et que surtout la couleur bleue des draperies se soit détachée complétement; cependant cet état de détérioration nous a permis de constater le procedé de l'artiste : nous voyons qu'il a tracé le dessin, avec une couleur foncée, sur une toile très-fine et non préparée. En 1836, Edward Eichens a gravé une bonne estampe grand in-folio, d'après le tableau.

Une notice, insérée dans le *Saggio intorno le pitture di fra Filippo Lippi et di Giovanni Ispanoz*, par le duc Pompeo Benedetti

1. Dans le catalogue du musée de Berlin (1857), rédigé par M. Waagen, ce tableau est toujours attribué à Raphaël (n° 150) « du temps où il était à l'école du Perugin. » Il a 5 pieds 8 pouces carrés. — (*Note de l'éditeur.*)

de' Conti di Montevecchio, nous apprend que le peintre Jacopo da Norcia en a fait une belle copie peinte à l'huile.

Dans la ville de Trevi, le Spagna exécuta aussi plusieurs ouvrages : on cite comme étant d'une grande beauté la Mise au tombeau, qui est dans l'église Madonna delle Lacrime, hors de la ville. Malheureusement cette église était fermée quand nous avons voulu la visiter. Mais, en revanche, nous avons vu le tableau d'autel de l'église des Franciscains, S. Martino, à Trevi. Ce tableau représente la Vierge couronnée, entourée d'anges, avec dix-huit saints dans le bas, en plus petites proportions, appartenant pour la plupart à l'ordre de Saint-François. Nous avons vu aussi dans cette église deux autres petits tableaux de la main du Spagna, au-dessus de la porte du chœur, Saint Martin qui donne à un pauvre la moitié de son manteau et Saint François qui reçoit les stigmates. Ce sont tous de bonnes peintures, dans lesquelles domine le style du Pérugin. Aux charniers du couvent, il y a encore une figure du même maître : elle représente une Vierge debout dans une gloire; dans le paysage sont agenouillés, à gauche saint Jean-Baptiste et saint Jérôme, à droite saint François et un autre saint de son ordre. Cette fresque porte la date MDXII.

Mais le tableau capital du Spagna est celui qu'il peignit pour l'autel de la chapelle Saint-Étienne dans l'église souterraine des Franciscains, à Assise. La Vierge sur un trône tient l'enfant Jésus; de chaque côté sont trois saints; on voit deux anges en adoration, dans le haut. Sur la base du trône on lit : A. D. MCCCCCXVI. XV. JVLII. Dans ce bel ouvrage, le Spagna est encore fidèle au caractère de l'école du Pérugin, quoiqu'il soit plus étudié de dessin et remarquablement suave de couleur.

Il faut citer, au nombre de ses meilleurs ouvrages, les fresques représentant des saints dans la cellule de saint François à S. Maria degli Angeli, près Assise. Mais nous croyons pouvoir rapporter à l'époque de la jeunesse du peintre un petit tableau cintré qui est à l'Académie de Pérouse. Ce tableau, représentant le Père Éternel entouré de huit anges, doit avoir fait partie d'une déco-

ration d'autel. On reconnaît aussi le cachet du Spagna dans un tableau qui orne le chœur de l'église collégiale S. Matromeo, à Monte Falco. Ce tableau présente trois saints sur fond d'or : S. Vincentius, S[ta] Illuminata et S. Nicholaus. Mais, comme la manière du Pérugin ne s'y montre plus que faiblement, cette peinture appartient évidemment à la dernière période de la vie du maître.

Nous connaissons encore du Spagna les fresques de l'église S. Jacopo, sur la route de Spoleto à Fuligno. Dans le chœur de cette petite église, il a peint un Saint Jacques, apôtre, au milieu, avec des épisodes tirés de sa légende, à droite et à gauche. Ces fresques portent le millésime MDXXVI, et ce sont encore de bons ouvrages. Au-dessus, dans la voûte de la niche, est un Couronnement de la Vierge, qui, quant au groupe principal, semble une répétition de la belle fresque de fra Filippo Lippi à Spoleto; les anges et les saints qui l'entourent sont faiblement peints. A côté de la niche, au-dessous de deux cintres qui offrent les figures de l'Annonciation, une sainte Barbara et une sainte Appolonia, debout, sont traitées tout à fait dans le style des figures allégoriques de la maison de ville à Spoleto. Plus loin, à gauche, le Spagna peignit dans une niche la Vierge sur des nuages, entourée d'anges, ayant au-dessous d'elle saint Roch, saint Sébastien et un saint évêque. Ces peintures, qui portent la date 1527, sont encore plus faibles que les précédentes; mais néanmoins elles ne produisent pas une aussi triste impression que celles qu'on voit dans la niche en face et qui représentent la Vierge dans une gloire, avec les apôtres saint Pierre et saint Paul, et saint Antoine dans le bas. C'est un ouvrage de l'année 1530. Il paraît que le peintre, voué à l'imitation de Raphaël qui se répandait alors partout, s'est égaré lui-même en voulant marcher dans cette nouvelle voie. Mais, comme il était trop âgé pour changer de manière avec succès, il perdit de la sorte ses qualités propres, sans acquérir celles qui ne lui appartenaient pas.

Eusebio di San Giorgio, *de Pérouse*.—Son nom est inscrit dans la matricule des peintres, immédiatement après le Pinturicchio

et Lattanzio : *Eusepius Jacobi Christophori;* quant à son surnom de *San Giorgio*, on le trouve dans la matricule des pharmaciens, de 1506, où son frère Nicolas est ainsi qualifié. Déjà, en 1501, il avait peint, en communauté avec Fiorenzo di Lorenzo et Berto di Giovanni, les bannières des trompettes du magistrat. C'est pourquoi on peut le ranger parmi les plus anciens élèves du Pérugin.

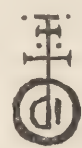
Si peu nombreux que soient les ouvrages connus d'Eusebio, on doit cependant lui accorder un rang distingué parmi les peintres formés à l'école du maître. C'était, d'ailleurs, un artiste qui chercha toujours à suivre les progrès de l'art pendant sa vie.

Le premier ouvrage daté, portant son nom, est une peinture à fresque dans le cloître de S. Damiano, hors la ville d'Assise. Il y a deux sujets; l'un est l'Annonciation : la Vierge, agenouillée, tient un livre, pendant que l'ange s'approche, une branche de lis dans la main gauche, en bénissant de la droite. On voit Dieu le Père dans le haut. Ce tableau est traité tout à fait dans la manière du Pérugin. Dans l'autre tableau, le Christ en croix, avec des ailes de séraphin, apparaît à saint François, qui reçoit, à genoux, les stigmates; à gauche, dans le paysage, le frère Rufino est assis, livré à une profonde méditation. Ce sont deux belles figures, pleines de vie et de caractère; les draperies aussi sont largement traitées. Le paysage, chargé de singulières roches qui surplombent, reproduit un site abrupt de la contrée d'Averna. Cette peinture murale porte l'inscription : EVSEBIVS PERVSINVS PINXIT. A. D. MDVII.

Si le beau tableau qui représente l'Adoration des mages dans l'église S. Agostino est une œuvre d'Eusebio, comme l'indique déjà Vasari, il pourrait être d'une date antérieure aux fresques que nous avons décrites ci-dessus, car il porte plus décidément encore le caractère de l'école du Pérugin. Dans ce tableau se distingue surtout une gloire de quatre anges qui font de la musique; les autres parties de la composition prouvent que l'auteur cherchait à imiter les œuvres de son maître.

Le dernier tableau d'Eusebio qui nous soit connu se trouve sur un des autels de l'église des Franciscains à Matelica, à dix milles

de Fabriano. La Vierge, assise sur un trône, soutient de la main droite l'enfant Jésus qu'elle a sur les genoux, tandis qu'elle lit dans un petit livre qui est dans la main gauche. Saint Jean l'Évangéliste et saint François sont debout d'un côté du trône ; de l'autre côté, l'apôtre saint Pierre et saint Antoine. Sur les marches du trône, le petit saint Jean-Baptiste montre du doigt ces mots écrits dans un livre : *Si queris miracula*... On lit sur la marche : DIONYSIUS PETRI BERTI FACIUNT... VIT. Puis la signature : EVSEBIVS. DE. SCO. GEOGIO PERVSINVS. PINXIT. 1512. Et la marque du peintre.



La predella est divisée en trois parties représentant des miracles de saint Antoine. Cet excellent tableau accuse encore, en quelque sorte, la manière du Pérugin, mais il annonce une tendance à s'approprier les qualités de Léonard de Vinci et de Raphaël. Les ombres des chairs sont d'un brun rougeâtre; d'ailleurs, le ton général de la peinture est vigoureux. Malheureusement la couleur commence à s'écailler en différents endroits.

Quoique Eusebio ait encore vécu longtemps après l'exécution de ce tableau daté de 1512, ce que prouve sa nomination à la charge de prud'homme en 1527 (on choisissait chaque année cent prud'hommes, à chaque porte de Pérouse, pour administrer les affaires de la ville[1]), toutes nos recherches cependant pour découvrir les ouvrages de ses dernières années sont restées infructueuses.

Domenico di Paris Alfani, *de Pérouse*. — Il était fils d'un orfévre de Pérouse, et il se trouve déjà inscrit, dans la matricule des peintres de Porta Borgna de 1510, en ces termes : *Dominicus*

1. *Lettere pitt. perug.*, p. 283.

Paridis Panderi Alfani. Les plus anciens renseignements sur ses ouvrages sont des années 1511 et 1513, où il peignit, avec Berto di Giovanni, les bannières des trompettes pour le magistrat et les armes de Léon X. Il a déjà été question de ses relations d'amitié avec Raphaël et de l'aide que ce dernier lui prêta dans le tableau d'une Sainte Famille, destiné à l'église des Carmélites à Pérouse. Il se servit encore d'une composition de Raphaël lorsqu'il exécuta le tableau d'autel à S. Gregorio della Sapienza Vecchia de la même ville; car la partie supérieure de ce tableau, avec la sainte Vierge et l'Enfant, est prise d'un carton de Raphaël, qui fut longtemps conservé dans la maison J. B. Ceccomani à Pérouse. C'est aussi la même composition que celle du tableau de la galerie d'Orléans, qui appartenait en dernier lieu au poëte Samuel Rogers à Londres. Dans ce tableau d'autel, la Vierge, assise sur un trône d'or richement ornementé, tient l'enfant Jésus debout, qui se serre contre sa mère. Deux anges, qui volent dans les airs, suspendent une couronne au-dessus de sa tête. A gauche, saint Grégoire, debout; à droite, l'évêque Nicolas de Bari; deux figures remplies de dignité. Sur la bordure du vêtement de la Vierge, on lit l'inscription : A. D. MDXVIII. DOMENICVS. FECIT. C'est là le meilleur tableau du maître : le coloris en est vigoureux et même superbe; le dessin, correct, quoique mou et timide; quant au caractère des têtes, il est noble et gracieux, sans être pourtant profondément senti. N'est-il pas singulier que, depuis la publication de l'ouvrage d'Orsini [1], ce tableau ait pu être attribué à l'Ingegno d'Assise!

Un autre tableau du même peintre, composé et peint tout à fait dans la manière de Raphaël, est la Sainte Famille de la Tribune à Florence, où l'enfant Jésus, assis sur les genoux de sa mère, bénit le petit saint Jean qui l'adore près de sainte Élisabeth. Le paysage, avec des rochers escarpés, rappelle la manière du Pinturicchio.

Selon Vasari et Annibale Mariotti, ce peintre se serait fait aider

1. *Vita di Pietro Perugino*, p. 245.

aussi par maître Rosso de Florence, lorsque, en 1527, il eut à peindre un tableau pour Castel Rigone et que le Rosso lui en fit le carton. Un autre de ses tableaux, daté 1532, à S. Giuliano devant Pérouse, est pris, pour les parties principales, d'une peinture d'Andrea del Sarto. Il représente la Vierge sur un trône, avec saint Jean-Baptiste et sainte Marguerite, assis aux deux côtés, et deux anges dans le haut. Cette faible peinture porte l'inscription suivante : A. D. MDXXXII. DOMINICVS. PARIDIS. F. PICTOR. PERVSINVS. FACIEBAT.

Ces faits suffiront pour prouver que Domenico, qui était assez pauvre d'invention, se servit volontiers de l'aide d'autrui et sut s'approprier de la sorte les qualités de plusieurs peintres qui lui étaient étrangères. Or, comme il atteignit un âge très-avancé (il vivait encore en 1553), ses ouvrages offrent les caractères les plus différents, selon les progrès de l'art, qui étaient rapides en ce temps-là. Il ne faut donc pas s'étonner si la plus grande confusion règne à Pérouse même, à l'égard des tableaux qu'on lui attribue et qui diffèrent tous de manière.

GIANNICOLA MANNI, *fils de Paolo de Castello della Pieve.* — Ce peintre est un des plus anciens élèves du Pérugin, puisque déjà en 1493 il reçut la commande de peindre une Cène dans le réfectoire des Prieurs à la maison de ville, fresque dont il ne reste plus trace. Nous n'avons aucun renseignement sur une autre peinture, moins importante, qu'il exécuta dans le même édifice en l'année 1499, et qui fut évaluée 18 florins par Fiorenzo Lorenzi et Bartolomeo Caporali.

On estimait beaucoup autrefois sa décoration de l'autel de tous les saints dans l'église S. Domenico à Pérouse. Quelques restes de ces peintures, qui se conservent encore dans la sacristie de l'église, sont d'un faire solide et portent tout à fait le caractère de l'école du Pérugin. Ce sont deux tableaux : l'un représentant la Vierge et saint Jean; l'autre, la Madeleine et saint Longinus, qui se trouvaient de chaque côté d'un Christ en croix. Le tableau principal, placé sur l'autel au-dessous de ce Christ, représentait différents saints; il fut enlevé de l'autel en 1712, et disparut alors.

En revanche, un autre tableau de Giannicola Manni, qu'on peut regarder comme de ses meilleurs ouvrages, s'est conservé chez les moines de S. Tomaso à Pérouse. Il représente saint Thomas qui met le doigt dans la plaie du Christ. A gauche, on voit, dans un paysage, saint Jean l'Évangéliste, saint Dominique et saint Thomas d'Aquin; à droite, l'apôtre saint Jacques, saint Antoine abbé et saint Martin. Au-dessus du tableau principal, il y a encore un panneau carré représentant un Dieu le Père. Quoique les caractères des figures manquent de sentiment, c'est cependant un bon tableau, d'un beau dessin et d'une puissante couleur, à la manière du Pérugin. Ce tableau, bien conservé, a seulement souffert dans la draperie du Christ, qui s'est écaillée en quelques endroits.

Une œuvre plus capitale de Giannicola, c'est la grande peinture à fresque, dont il reçut la commande, le 26 juin 1515, pour la chapelle de Saint-Jean-Baptiste dans la salle du Change (*Cambio*). Il paraît cependant qu'il exécuta ce travail bien lentement, puisqu'il dut s'engager, le 19 février 1518, à le terminer immédiatement. Nonobstant ce nouveau contrat, il ne décora que la voûte de la chapelle, avec quelques petites figures et des arabesques dans le goût du Pérugin, et il laissa l'exécution des peintures à quelque élève inconnu de Raphaël. Ces fresques, qui représentent plusieurs sujets tirés de la vie de saint Jean-Baptiste, sont de faibles imitations d'après Raphaël et Andrea del Sarto.

Giannicola a fait beaucoup d'autres ouvrages qui ne nous sont point connus; cependant Orsini cite encore deux autres fresques : l'une à S. Martino del Verzaro, l'autre à Pacciano; il reçut en 1540 26 florins [1], qui lui restaient dus sur le prix de ces fresques. Nous remarquerons encore que ce peintre fut un des prieurs du magistrat en 1527, et qu'il mourut à Pérouse le 27 octobre 1544.

Berto di Giovanni, *de Pérouse.* — Mariotti l'a trouvé inscrit, de 1497 à 1507, dans la matricule des peintres de la Porta Solé à Pérouse, où il est nommé Bertus Johannis Marci; ainsi, quand

1. *Vita di P. Perugino*, p. 271 et 275.

B. Orsini [1] le nomme Berto di Giovanni Paolini de Città della Pieve, sans fournir d'autres éclaircissements, on peut croire qu'il fait erreur et qu'il confond ce peintre avec Giannicola. Nous avons déjà dit que Berto di Giovanni avait, en 1501, peint quelques bannières de trompettes avec Fiorenzo Lorenzi et Eusebio di San Giorgio. C'est ainsi qu'il exécuta en 1511 et 1513 diverses peintures avec Domenico di Paris Alfani. Nous ne savons rien de lui, si ce n'est qu'il devait, selon le contrat passé par Raphaël avec les nonnes de Monte Luce, peindre à Pérouse un gradin pour le Couronnement de la Vierge ; mais, comme nous l'avons établi, ce tableau d'autel ne fut exécuté qu'après la mort de Raphaël, en 1525, par ses élèves, Jules Romain et Gio. Francesco Penni, et ce fut à la même époque que Berto peignit les quatre petits panneaux qui se trouvent encore dans la sacristie du monastère de Monte Luce. Ces tableaux représentent, suivant la convention qui avait été souscrite, des sujets tirés de la vie de la Vierge, savoir : sa Naissance, son Entrée au temple, son Mariage et sa Mort. Le premier de ces tableaux, la Naissance, porte la date A. D. MDXXV. Son caractère général a quelque chose de raphaélesque, d'où l'on peut conclure que Berto avait travaillé quelque temps sous Raphaël à Rome, peut-être en 1516, et qu'il sera retourné depuis dans sa ville natale. Les compositions de ce gradin ont peu d'ensemble ; le caractère des têtes est faible et les plis des draperies manquent de distinction. Dans les chairs, le ton est le plus souvent brun rouge, sombre dans les ombres et toujours très-empâté de couleurs.

Nous ne saurions indiquer avec certitude d'autres ouvrages de ce peintre ; cependant quelques petits tableaux qu'on voit à Pérouse ont, dans le faire, une grande analogie avec les précédents, à ce point qu'ils pourraient bien être de la même main. Par exemple, ceux de la predella du premier autel, à gauche, dans l'église S. Giuliana. Le tableau principal de l'autel, ainsi que la lunette qui représente un Dieu le Père entouré de séraphins, est

1. *Vita di P. Perugino*, p. 293.

d'un élève inconnu du Pérugin; mais le gradin, avec trois sujets tirés de la vie de saint Jean l'Évangéliste, est évidemment d'une autre main et se rapproche, comme nous l'avons dit, de la manière de Berto. Dans la composition qui représente le Martyre de saint Jean, le peintre a imité le Martyre de sainte Cécile de Raphaël, connu sous le nom de Martyre de sainte Félicité.

On peut encore attribuer à Berto un petit tableau, pris d'une autre composition de Raphaël, la sainte Cène, popularisée par la gravure de Marc-Antoine. Ce petit tableau se trouve dans la collection de l'académie de Pérouse.

Giambattista Caporali, *de Pérouse.* — Il était fils de Bartolomeo Caporali, peintre assez habile, qui exécuta plusieurs ouvrages dans les environs de Pérouse, et qui fut inscrit en 1442 parmi les peintres de la Porta Borgna[1]. Giambattista, que Vasari nomme erronément Benedetto, est né vers 1476. Le même écrivain le dit élève du Pérugin; ce qui est difficile à constater aujourd'hui, vu que tous ses ouvrages sont détruits. Cependant Mariotti et Orsini[2] ne nous laissent pas croire qu'il ait réellement travaillé dans l'atelier du Pérugin.

On lui attribue, nous ne savons sur quel fondement, le portrait du cardinal Fulvio della Corgna, entouré de plusieurs autres figures, peintes au-dessus de la porte de la sacristie de l'église Jesù à Pérouse. On lui attribue aussi une miniature dans le manuscrit des *Annales Décemvirales de* 1553. Quant à ses œuvres d'architecture, nous savons par Vasari qu'il a bâti le palais du cardinal Silvio Passerini, hors la ville.

Caporali a publié en 1536 une traduction italienne de Vitruve, in-folio, avec le titre suivant : *Con il suo comento e figure Vetruvio in volgar lingua raportato, per M. Giambatista Caporali di Perugia;* sur la deuxième page de cette édition on lit : *Stampato in Perugia nella stamperia del Conte Jano Bigazzini, il dì primo d'aprile l'Anno MDXXXVI.* La feuille du titre est ornée d'un arc de triom-

1. *Lettere pitt. perug.*, p. 82.
2. Ibidem, p. 233; — et *Vita di P. Perugino*, p. 277.

phe entouré de figures allégoriques, avec le portrait et les armes de Caporali. Sur la seconde feuille, le comte Jano Bigazzini de Pérouse est représenté debout, couvert d'une armure et tenant une hache d'armes. — Les planches explicatives du texte sont empruntées, pour la plus grande partie, à celles de Cesariano dans sa traduction du Vitruve, publiée en 1521 à Milan; entre autres la grande feuille représentant l'Age d'or et la construction des premières cabanes. Le jeune homme, aux bras et jambes étendus dans un cercle, s'y trouve également; mais le plan du dôme de Milan manque. A en juger d'après ces gravures, le talent artistique de Caporali paraît avoir été très-secondaire. Une appréciation de sa traduction se trouve dans la *Storia della Letteratura italiana*, de Tiraboschi, t. VII, p. 522.— Caporali fit son testament au mois de mai 1553, et, selon Vasari, il mourut vers 1560.

Tiberio d'Assise. — Dans des actes, il se trouve nommé *Tiberius Diatelevi de Assisio;* c'est pourquoi Mariotti suppose qu'il descend de la famille Ranieri d'Assise; car, à cette époque, un Diatelevi Ranieri, qui pouvait être le père de Tiberio, vivait à Assise. Cet habile élève du Pérugin avait étudié tous les procédés de la peinture de son maître, et il les imita, sans toutefois approfondir comme lui les vrais principes de l'art, et sans jamais atteindre au sentiment élevé qui caractérise le style de ses compositions. Les ouvrages de Tiberio, si agréablement qu'ils puissent surprendre d'abord les amis de l'école du Pérugin, ne produisent cependant, après un examen attentif, que la sensation désagréable d'une attente déçue.

Le plus ancien ouvrage de Tiberio qui nous soit connu est une peinture à fresque, dans l'église S. Francesco à Monte Falco, sur le mur du premier autel à droite. Elle représente la Vierge assise sur un trône, ayant à ses côtés l'apôtre saint Pierre et un évêque-cardinal, avec cette inscription: TIBERIUS DE ASSISI. 1510.

Il peignit encore à Monte Falco et aux environs plusieurs autres fresques, dont nous ne ferons pas mention, parce que ce sont de trop faibles productions. Nous citerons seulement encore

les fresques de la chapelle delle Rose dans l'église S. Maria degli Angeli, près Assise. Ces fresques, qui représentent cinq épisodes de la vie de saint François, sont des années 1517 et 1518. Tiberio n'a peut-être rien fait de mieux que ces peintures. La dernière inscription qu'elles portent est ainsi conçue : HOC OPVS GRATIA DEI CONSVMATVM FVIT. A. D. 1518. TIBERIVS DE ASSISIO PINXIT.

Ce qui distingue surtout les ouvrages de son maître de ceux de Tiberio, lesquels sont d'ailleurs sans dessin et sans expression, c'est la forme singulièrement allongée des têtes qui paraissent beaucoup moins larges du front que des mâchoires.

Francesco Melanzio, *de Monte Falco.* — Quelques-uns de ses ouvrages, qu'on a conservés dans sa ville natale, trahissent tout d'abord l'école du Pérugin. Le plus ancien qui nous soit connu est peint à la détrempe dans l'église S. Fortunato, près Monte Falco. La Vierge, avec l'enfant Jésus, est assise sur un trône; à gauche sont trois saints de l'ordre des Franciscains, parmi lesquels saint François, fondateur de l'ordre de S. Bernardino; à droite, auprès de deux autres saints non désignés, se trouve saint Fortunatus; un paysage au fond. Ce faible tableau porte l'inscription : FRANCISCVS M. DE MŌTEFALCO. PINT. 1498.

Un tableau non moins faible, dans lequel Melanzio s'écarte déjà de la manière du Pérugin, est dans l'église S. Leonardo à Monte Falco même. Il représente également la sainte Vierge assise sur un trône, avec l'enfant Jésus, mais entourée de dix saints et avec un chœur d'anges dans le haut. L'inscription est ainsi conçue : FRANCISCVS MEL. MONTFALCO PINXIT ANNO DOMINI MILLESIMO QVINGENTESIMO DECIMO QVINTO DIE SEPTEMBRIS.

En dernier lieu, nous mentionnerons encore une peinture à fresque, dans un enfoncement en forme de niche, au premier autel de l'église des Franciscains à Monte Falco. Cette fresque représente la Naissance du Christ, semblable à celle que le Pérugin exécuta au Cambio de Pérouse, ou à celle qu'il fit à S. Francesco, près Pérouse. Dans le cintre du haut, on voit Dieu le Père

entouré d'anges. Nous n'avons pu y découvrir aucune inscription; mais Orsini [1] cite l'extrait suivant d'un vieux manuscrit : « Franciscus Melantius pictor egregius et excellens, qui inter alios illustres pictores adscribi meruit, et adscriptus fuit alumnus Petri Perusini celeberrimi Pictoris, a quo elementa didicit. Obiit anno 1525 circiter : multum valuit, et discipulus Petri dictus, reducendo varias operas prædicti sui præceptoris ad suam perfectionem, ut in Montefalco apparet in ecclesiâ S. Francisci sub invocatione ss. nativitatis Domini nostri Jesu Christi in muro prope januam dictæ ecclesiæ magnâ cum admiratione perspectâ. »

SINIBALDO IBI, *de Pérouse.* — Ce peintre aussi est un des faibles disciples de la riche école du Pérugin. Il imita surtout le style langoureux de son maître, mais il tomba dans le doucereux et le nuageux, puis enfin dans le fade. Son dessin aussi est très-mou.

Parmi ses plus anciennes peintures, on doit citer un assez faible tableau, daté 1509, qui est dans la collection de l'évêque Ranghiocci à S. Severino. Un autre tableau de la même époque représente la tête d'un jeune guerrier (saint George), d'une forme idéale, que possède l'intendant du monastère de S. Agostino à Pérouse. Nous ne rappelons ici cette peinture que parce qu'on veut y reconnaître les traits de Raphaël; ce qui est erroné.

Un des meilleurs ouvrages de Sinibaldo, où l'on remarque déjà l'influence de Raphaël, se trouve sur le premier autel à gauche de la cathédrale de Gubbio. La Vierge, assise sur un trône, a l'enfant Jésus couché sur ses genoux et joint les mains en l'adorant. A gauche, le saint évêque Ubaldo, et saint Sébastien à droite; ce dernier est un jeune homme richement vêtu, tenant une flèche à la main. Sur le fond d'or du tableau volent deux anges en adoration dans le haut. On lit l'inscription suivante sur ce tableau : HIERONIMVS. BENTIVOLVS. P. PAVL. ET MADALĪNA SORI SVE. — SINIBALDVS PERVSINVS PINSIT HOC OPVS SEXTO K̄LENDAS OCTOBI.

Annibale Mariotti cite encore deux autres tableaux de Sini-

1. *Vita di P. Perugino*, p. 205.

baldo : l'un dans l'église (maintenant supprimée) de S. Antonio Abate, et qui représente une Madone, avec la date de 1524; l'autre, qui était autrefois dans la salle d'audience des notaires, représente une Annonciation datée de 1528. Enfin il y a un tableau de ce peintre, d'une date postérieure, à S. Francesca Romana à Rome; il est signé de son nom et daté de 1532.

Au nombre des peintres qui appartiennent encore à l'école du Pérugin, mais dont il n'est resté que des ouvrages peu importants, ou qui, plus tard, s'engagèrent dans une autre voie, en s'adjoignant, soit à l'école florentine, soit à celle de Raphaël, il faut encore ranger les suivants.

Gerino da Pistoja, qui, selon Vasari, travailla principalement avec Bernardino Pinturicchio, peut être considéré comme un artiste d'un ordre très-inférieur. A l'appui de ce jugement, nous citerons une Madonna del Soccorso dans l'église S. Agostino à Borgo di S. Sepolcro, laquelle est signée de son nom et porte la date 1502. C'est une Vierge debout, vêtue d'étoffe d'or; elle écoute les supplications désespérées d'une mère, qui prie pour son fils qu'on voit se défendre avec un bâton contre Satan.

Niccolò Soggi a, selon Baldinucci, particulièrement aidé son maître le Pérugin, et quoiqu'il ait peu de valeur dans ses compositions historiques, il a cependant peint de bons portraits.

Rocco Zoppo, Baccio Ubertino, de Florence tous deux, et Montevarchi, cités par Vasari comme ayant été aussi élèves du Pérugin, ne paraissent avoir laissé aucun souvenir en Ombrie.

Les renseignements qu'on possède sur Giacomo di Guglielmo et sur Matteo di Giuliano, tous deux de Città della Pieve [1], sont trop peu précis et les ouvrages qu'on leur attribue sont trop insignifiants, pour oser les citer comme des élèves du Pérugin.

Il en est de même de Giovanni di Maestro Giorgio, qui était inscrit depuis 1506 dans la matricule des peintres de Pérouse, et qui, en 1517, exécuta assez grossièrement quelques peintures à fresque.

1. Orsini, *Vita di P. Perugino*, p. 306-309.

Ce que Mariotti a recueilli sur POMPEO DI PIERGENTILE COCCHI prouve seulement qu'il fut admis en 1523 dans la matricule des peintres de Pérouse, et qu'il eut à estimer, en 1549, une peinture de Lattanzio de' Pagani, de concert avec Giambattista Caporali.

Il en est autrement de BASTIANO DA SAN GALLO, nommé l'*Aristotile*, qui reçut des leçons du Pérugin à Florence, mais qui passa ensuite chez Michel-Ange.

GAUDENZIO FERRARI, de Valduccio, et GIROLAMO GENGA, d'Urbin, travaillèrent quelque temps dans les ateliers du maître à Pérouse, mais ils prirent leur essor et se frayèrent chacun une route honorable dans la carrière de l'art.

Il nous reste encore à dire quelques mots sur CESARE ROSSETTI, de Pérouse, nommé *il Cesarino*, qui a été cité par plusieurs écrivains de la ville comme un élève du Pérugin. Il est cependant douteux que Cesare Rossetti se soit jamais adonné à la peinture, puisque nous n'en avons aucun renseignement sûr, qui le qualifie de peintre, et que nous ne connaissons aucun tableau qui lui soit attribué. Nous le connaissons seulement comme orfévre et travaillant les métaux en général; dans les actes, il est toujours désigné avec la qualification d'*aurifex*. Il s'occupa aussi d'architecture militaire, et il a même écrit un ouvrage sur cet art.

Les chroniqueurs de Pérouse parlent de lui avec le plus grand éloge; par exemple Agostino Oldoini, dans l'*Ateneo* (p. 70) : « Cæsar Rossetus... Petri Perusini discipulus, Raphaelis Urbinatis condiscipulus, à quo architectandi peritiam tam bene excepit, ut Astores Balionus ingenti auro coemirit librum à nostro Cæsare in re Architectonicâ conscriptum : qui liber in Turcarum manus unà cum Cypri regno pervenit. » Voyez aussi Giambattista Vermiglioli, *Scrittori perugini* (1er cahier, p. 80). Par la lettre de Raphaël à Domenico di Paris Alfani, citée dans notre ouvrage, nous avons vu que Cesare Rossetti était en bonnes relations d'amitié avec le peintre d'Urbin. Nous avons de même rapporté qu'il exécuta en 1510, à Rome, d'après les dessins de Raphaël, des plats en bronze, grands de 4 palmes, pour Agostino Chigi. En outre, il est généra-

lement admis que le reliquaire qu'il exécuta en 1511 pour y déposer la bague de la Vierge, que l'on croit conserver à Pérouse, a été fait également d'après des dessins de Raphaël. Baldassare Orsini (*Vita di Pietro Perugino,* p. 300) dit, en parlant de ce travail d'orfévrerie : « Cette belle boîte, reliquaire et tabernacle, travaillée vers l'année 1511, est entièrement de la main de notre Cesarino, à l'exception des petites statues qui l'entourent convenablement et qui sont l'ouvrage de Giulio Dante. »

VII.

TROIS SONNETS DE RAPHAEL.

Le premier de ces sonnets se trouve sur une légère esquisse de quelques figures pour la fresque de la Théologie ; cette esquisse est conservée dans la collection du Musée britannique. Nous en avons donné un fac-simile dans notre édition allemande. Ce même sonnet, avec des variantes, est conservé dans la collection Albertine à Vienne; malheureusement une main barbare a coupé une partie de ce précieux autographe. Enfin, il existe une troisième version de ce sonnet au Musée Fabre à Montpellier. Les deux autres sonnets se trouvaient écrits aussi sur une grande feuille des esquisses destinées à préparer la fresque de la Théologie; mais cette feuille a été partagée en deux pièces, qui passèrent de la collection du marquis Antaldo Antaldi de Pesaro dans celle de Sir Thomas Lawrence et qui se trouvent à présent à Oxford. Le fac-simile de l'une de ces pièces a été publié dans le Catalogue des dessins qui étaient exposés en 1836 dans la galerie des frères Woodburn à Londres. Ces essais de poésie nous montrent combien Raphaël s'est donné de peine pour trouver l'expression juste, et l'on voit que, malgré tous ses efforts, il n'était pas arrivé à se satisfaire lui-même. Fernow est le premier qui fit connaître ces trois sonnets, en les publiant dans le *Mercure* de Wieland en 1804.

I

Un pensier dolce a rimembrare i' godo[1]
Di quello asalto, ma più gravo el danno
Del partir, ch' io restai como quei c' anno
In mar perso la stella, s' el ver odo.
O lingua di parlar disciogli el nodo
A dir di questo inusitato inganno
Ch' amor mi fece per mio grave afanno
Ma lui più ne ringratio, e lei ne lodo.
L' ora sesta era, che l' ocaso un sole
Aveva fatto, e l' altro surse in locho
Atto più da far fatti, che parole.
Ma io restai pur vinto al mio gran focho
Che mi tormenta, che dove l' un sole
Desirar di parlar, più riman fiocho.

II

Como non podde dir d' arcana dei
Paul como disceso fu dal celo
Cosi el mio cor d' uno amoroso velo
A ricoperto tuti i penser mei
Pero quanto ch' io viddi e quanto io fei
Pel gaudio taccio che nel petto celo
E prima cangero nel fronte el pelo
Che mai l' obligo volger penser rei.
E se quello alter almo in basso cede
Vedrai che non sia a me, ma al mio gran focho
Qual più che gli altri in la ferventia esciede
Ma pensa ch' el mio spirto a pocho a pocho
El corpo lasara se tua mercede
Socorso non li dia a tempo e locho[2].

1. Dans l'original, le dernier mot du vers manque. On a pensé avec raison que Raphaël avait écrit *godo*. Dans l'autographe du même sonnet, conservé à Vienne chez l'archiduc Charles, on lit *in modo;* mais le second vers prend ensuite une tournure nouvelle.

2. Raphaël a essayé de différentes manières les deux dernières strophes, mais il les effaça ensuite; nous n'en donnerons qu'une ici, comme exemple :

Adunqua tu sei sola alma felice
In cui el cel tuta beleza pose
Ch' el tien mio cor come in focho fenice.

III

Amor tu m'envescasti con doi lumi
Degli occhi dov' io me strugo e face
Da bianca neve e da rose vivace
Da un bel parlar e d' onesti costumi
Tal che tanto ardo che ne mar ne fiume
Spegner potrian quel focho, ma piace
Poi ch' el mio ardor tanto di ben mi face
C' ardendo ognor più d' arder mi consumi.
Quanto fu dolce el giogo e la catena
De suoi candidi braci al col mio volti
Che sciogliendomi io sento mortal pena.
D' altre cose io non dicho che son molti
Che soperchia dolcezza a morte mena
E però taccio a te i pensier rivolti.

VIII.

SONNET DE FRANCESCO FRANCIA, SUR RAPHAEL[1].

All' excellente pictore Raffaello Sanxio
Zeusi del nostro Secolo,
di me Francesco Raibolini, detto il Francia.

Non son Zeusi, ne Apelle, e non son tale
Che di tanti tal nome a me convegna.
Ne mio talento, ne vertude è degna
Haver da un Raffael lode immortale.
Tu sol, cui fece il ciel dono fatale
Che ogn' altro excede, e fora ogn' altro regna
L' excellente artificio a noi insegna
Con cui sei reso ad ogn' antico uguale
Fortunato Garxon, che nei primi anni
Tant' oltrepassi, e che sarà poi quando
In più provecta etade opre migliori?
Vinta sarà natura; e da tuoi inganni
Resa eloquente dirà te lodando
Che tu solo il pictor sei de' pictori.

1. Publié pour la première fois par Malvasia, dans sa *Felsina pittrice.*

IX.

LETTRE DE JEANNE, DUCHESSE DE SORA,

A PIETRO SODERINI, GONFALONIERE, A FLORENCE.

Magnifico ac Excelso Domino tanquam Patri observandissimo, Domino vexillifero Justitiæ excelsæ Reipublicæ Florentinæ.

Magnifice ac excelse Domine, tanquam Pater observandissime.

Sarà lo esibitore di questa Raffaele pittore da Urbino, il quale avendo buono ingegno nel suo esercizio, ha deliberato stare qualche tempo in Fiorenza per imparare. E perchè il padre so (suo) che è molto virtuoso, ed è mio affezionato, e così il figliuolo discreto e gentile giovane, per ogni rispetto io lo amo sommamente, e desidero che egli venga a buona perfezione; però lo raccomando alla signoria vostra strettamente, quanto più posso; pregandola per amor mio che in ogni sua occorrenza le piaccia prestargli ogni aiuto e favore, che tutti quelli piaceri e comodi che riceverà da Vostra Signoria li riputerò a me propria, e lo averò da quella per cosa gratissima, alla quale mi raccomando ed offero. Urbini, prima octobris 1504 [1].

Joanna Feltria de Ruvere
Ducissa Sarae et Urbis Prefectissa.

1. Le Père Pungileoni a eu quelques doutes sur l'identité du personnage recommandé dans cette lettre par la duchesse de Sora, parce qu'il avait découvert dans les archives d'Urbin l'existence d'un autre peintre du nom de Raphaël, lequel était fils de Pietro Ghisello et non de Giovanni Santi. Mais on remarquera que les expressions amicales dont la duchesse se sert en parlant du père de l'artiste désignent évidemment Giovanni Santi, dont les relations avec les princes d'Urbin nous sont bien connues. Quant à la recommandation même, elle ne peut con-

cerner qu'un jeune artiste déjà signalé par ses ouvrages. Or il est impossible de rapporter une pareille lettre à un peintre et à une famille qui sont tout à fait ignorés.

Cette lettre était, à ce qu'on dit, autrefois dans la possession de la famille Gaddi à Florence, éteinte depuis 1607, et le *Journal des Débats* du 5 février 1856, ainsi que la *Revue universelle des arts* (mars 1856, p. 470), rapportent qu'elle a été vendue 200 fr. dans la salle Sylvestre, à Paris. Aucune remarque, d'ailleurs, sur l'authenticité ni sur la provenance de cette lettre. Aussi n'a-t-on pas dit qui en a été l'acquéreur.

X.

LETTRES DE RAPHAEL.

1. A SON ONCLE SIMONE CIARLA[1].

Al mio carissimo Zio Simone de Batista de Ciarla da Urbino. In Urbino.

Carissimo quanto Patre.

Io ho ricevuta una vostra letera per la quale ho inteso la morte del nostro Illmo S. Duca al quale Dio abi misericordia al anima e certo non podde senza lacrime legere la vostra letera, ma transiat, a quello non è riparo, bisogna avere pazientia e acordarsi con la volonta de Dio. Io scrissi l'altro dì al Zio prete, che me mandasse una tavoletta, che era la coperta dela nostra donna dela prefetessa, non me l'ha mandata, ve prego voi li faciate a sapere quando ce persona che venga che io possa satisfare a Madonna, che sapete, adesso uno avera bisogno di loro. ancora vi prego carissimo Zeo che voi voliate dire al preto e ala santa che venendo la Tadeo Tadei fiorentino, el quale n'avemo ragionate più volte insiemo, li facine honore senza asparagno nisuno, e voi ancora li farete careze per mio amore che certo li so ubligatissimo quanto che uomo che viva. Per la tavola non ho fatto pregio e non lo farò se io porò, perche el sera meglio per me che la vada

1. Cette lettre passa du musée Borgiani à Veletri, dans la bibliothèque de la Propaganda Fide à Rome; von Murr, à Nuremberg, en donna le premier fac-simile. La lettre a été également publiée dans l'édition de Vasari du P. della Valle. Enfin un nouveau fac-simile accompagne la traduction italienne de la *Vie de Raphaël*, de M. Quatremère de Quincy.

a stima e impero non ve ho scritto quello che io non poseva e ancora non ve ne posso dare aviso, pur secondo me a ditto el patrone de dita tavola dice che me dara da fare per circha trecenti ducati d'oro per qui e in francia. fatto le feste forse ve scrivero quello che la tavola monta che io ho finito el Cartone, e fato pascua serimo a ciò. Averia caro se fosse possible davere una lettera di recomandatione al Gonfalonero di Fiorenza dal S. Prefetto, e pochi dì fa io scrissi al Zio e a Giacomo da Roma me la fesero avere me saria grande utilo per l'interesse de una certa stanza da lavorare, la quale tocha sua Signoria de alocare, ve prego se è posibile voi me la mandiate che credo quando se dimandera al S. Prefetto per me, che lui la fara fare e a quello me ricomandate infinite volte come suo anticho servitore e familiare, non altro aricomandatione al Maestro..... e a Redolfo e a tutti gli altri..... XXI de Aprile MDVIII.

El votro RAPHAELLO dipintore
in Fiorenza.

2. A FRANCESCO FRANCIA[1].

Messer Francesco mio caro.

Ricevo in questo punto il vostro ritratto recatomi da Bazzotto ben conditionato, e senza offesa alcuna del che sommamente vi ringratio. Egli è bellissimo e tanto vivo che m'inganno talora, credendomi di essere con esso voi, e sentire le vostre parole. Pregovi a compatirmi, e perdonarmi la dilatione e lunghezza del mio che per le gravi e incessanti occupationi non ho potuto sin hora fare di mia mano, conforme il nostro accordo; che ve l'avrei mandato fatto da qualche mio giovane e da me ritocco, che non si conviene. Anzi converiasi per conoscere non potere agua-

1. C'est au comte Malvasia que nous devons la connaissance de cette lettre, qu'il publia dans sa *Felsina Pittrice* (Bologne, 1678, t. II, p. 48). Cependant il est à regretter qu'il n'ait pas conservé plus religieusement le texte de Raphaël. La signature même n'est pas exacte, puisque Raphaël, dans les lettres que nous avons de lui, a signé *Raphaello*; c'est ainsi d'ailleurs que de son temps était généralement écrit son nom.

gliare il vostro. Compatitemi per gratia, perchè voi bene ancora avrete provato altre volte, che cosa voglia dire esser privo della sua libertà, e vivere obligato a padroni, che poi etc. Vi mando intanto per lo stesso che parte di ritorno fra sei giorni, un altro disegno, et è quello di quel preseppe, se bene diverso assai, come vedrete dall' operato, e che voi vi sete compiacinto di lodar tanto, siccome fate incessantemente dell' altre mie cose, che mi sento arrossire, si come faccio ancora di questa bagatella, che vi goderete, perciò più in segno di obbedienza, e d'amore che per altro rispetto. Se in contracambio riceverò quello della vostra istoria della Giuditta, io lo riporrò fra le cose più care e preziose.

Monsignore il Datario aspetta con grand' ansietà la sua Madonella, e la sua grande il cardinale Riario, come tutto sentirete più precisamente da Bazzotto. Io pure le mirerò con quel gusto e sodisfazione, che vedo, e lodo tutte l'altre, non vedendone da nissun' altro più belle e più divote e ben fatte. Fatevi in tanto animo, valetetevi della vostra solita prudenza e assicuratevi, che sento le vostre afflitioni come mie proprie. Seguite d'amarmi come io vi amo di tutto cuore. Roma dì 5 settembre 1508.

A servirvi sempre obligatissimo
Il vostro Rafaelle Sanzio.

3. A SON ONCLE SIMONE CIARLA [1].

Al mio carissimo Zio Simone di Battista di Ciarla da Urbino.
In Urbino.

Carissimo in locho de Patre.

Ho ricevuto una vostra a me carissima per intendere che voi non sete corociato con mecho, che in vero avereste torto, consi-

1. Selon Richardson, l'original se trouvait dans la possession du cardinal Albani. Carlo Maratti en avait une copie, d'après laquelle l'écrivain anglais put en citer un passage dans son *Traité de la peinture* (vol. III, p. 462). Mais il n'a plus été possible d'en retrouver l'original; cependant le Père Pungileoni en découvrit une bonne copie dans une chronique d'Urbin de

derando quanto è fastidioso lo scrivere quando non importa, adesso importandomi ve rispondo per dirvi intieramente quanto io posso fare ad intendere. Prima circa a tordona (torre donna) ve rispondo che quella che voi mi volisti dare prima ne son contentissimo e ringratione Dio del continuo di non haver tolta ne quella ne altra, et in questo son stato più savio di voi, che me la volevi dare. Son certo che adesso lo conoscete ancora voi, ch' io non saria in locho dove io son, che fin in questo dì mi trovo havere roba in Roma per tre mila ducati d'oro, e d'entrata cinquanta scudi d'oro, perchè la Santità di N. S. mi hà dato perche io attenda alla fabrica de San Petro trecento ducati d'oro di provisione, li quali non mi sono mai per mancare sinche io vivo, e son certo haverne degl' altri e poi sono pagato di quello io lavoro quanto mi pare a me, e hò cominciato un altra stantia per S. S[tà] a dipignere che montarà mille ducento ducati d'oro si che Carissimo Zio vi fò honore a voi et a tutti li parenti et alla Patria, ma non resta che sempre non vi habbia in mezo al chore, e quando vi sento nominare, che non mi paia di sentir nominare un mio Patre, e non vi lamentate di me, che non vi scrivo, ch' io me haveria a lamentare di voi, che tutto il dì havete la penna in mano, e mettete sei mesi da una lettera a l'altra, ma pure con tutto questo non mi farite corociare con voi, come voi fate con mecho a torto. Sono uscito da proposito della moglie, ma per ritornare vi rispondo, che voi sapete che Santa Maria in Portico me vol dare una sua parente, e con licenza del Zio Prete e vostra li promesi di fare quanto sua R[ma] Signoria voleva, non posso mancar di fede, simo più che mai alle strette, e presto vi avvisarò del tutto; habiate patienza, che questa cosa si risolva così bona, e poi farò, non si facendo questa, quello voi vorite, e sapia che se Francesco Buffa hà delli partiti che ancor io ne hò, ch' io trovo in Roma una Mamola bella secondo hò inteso di bonissima fama Lei e li loro, che mi vol dare tre mila scudi d'oro in docta, e sono

Lucantonio Giunta, rédigée au dix-septième siècle, laquelle est conservée dans la bibliothèque Albani à Rome. Giunta avait trouvé, dit-on, cette lettre dans les papiers du duc d'Urbin. Nous empruntons le texte de cette lettre à l'*Elogio storico di Raffaello Santi* du P. Pungileoni, p. 158.

in Casa in Roma che vale più cento ducati quì, che ducento là siatene certo. Circa a star in Roma non posso star altrove più per tempo alcuno per amore della fabrica di Santo Petro, che sono in locho di Bramante, ma qual locho è più degno al mondo che Roma, qual impresa è più degna di Santo Petro, ch' è il primo tempio del Mondo, e che questa è la più gran fabrica che sia mai vista che montarà più d'un millione d'oro, e sapiate che'l Papa hà deputato di spendere sessanta mila ducati l'anno per questa fabrica e non pensa mai altro. Mi ha dato un Comp°. Frate doctissimo e vecchio de più d' octant' anni, el Papa vede che 'l puol vivere pocho, hà risoluto S. Santità darmelo per Compagno ch'è huomo di gran riputatione sapientissimo accio ch' io possa imparare, se ha alcun bello secreto in architectura, acciò io diventa perfettissimo in quest' arte, hà nome fra Giocondo; et ogni dì il Papa ce manda a chiamare, e ragiona un pezzo con noi di questa fabrica. Vi prego voi voliate andare al Duca, e alla Duchessa e dirli questo, che sò lo haveranno charo a sentire che un loro servo si facci honore, e racomandatemi a loro Signoria, et io del continuo a voi mi racomando. Salutate tutti gli amici e parenti per parte mia, e massime a Ridolfo el quale hà tanto buono amore en verso di me. Alli primo Luglio 1514,

El vostro RAFAEL pittore
in Roma.

4. AU COMTE BALDASSARE CASTIGLIONE[1].

Signor Conte.

Ho fatto disegni in più maniere sopra l'invenzione di V. S., e sodisfaccio a tutti, se tutti non mi sono adulatori, ma non sodisfaccio al mio giudicio perchè temo di non sodisfare al vostro. Ve li mando. V. S. faccia eletta d'alcuno, se alcuno sarà da lei sti-

1. Cette lettre se trouve imprimée pour la première fois dans la *Nuova Scelta di lettere*, etc., de Bernardino Pino (Venezia, 1582, t. II, p. 249). — Si le style de cette lettre n'a pas été retouché par l'éditeur, il en ressortirait que Raphaël n'écrivait le dialecte d'Urbin qu'à ses parents, et qu'il savait au besoin s'exprimer dans un italien plus pur.

mato degno. Nostro Signore con l'onorarmi m'ha messo un gran peso sopra le spalle. Questo è la cura della Fabrica di S. Pietro. Spero bene di non cadervici sotto, e tanto più quanto il modello che io n'ho fatto, piace a sua Santità, ed è lodato da molti belli ingegni. Ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovare le belle forme degli edifici antichi, nè so se il volo sarà d' Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti. Della Galatea mi terrei un gran maestro se vi fossero la metà delle tante cose che V. S. mi scrive; ma nelle sue parole riconosco l'amore che mi porta, e le dico che per dipingere una bella, mi bisogneria veder più belle, con questa condizione che V. S. si trovasse meco a fare scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudicj, e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m'affatico d'averla. V. S. mi comandi. Di Roma.

Nous avons recueilli différentes indications, plus ou moins certaines, relativement à plusieurs autres lettres de Raphaël qui n'existent plus, ou dont le sort est resté inconnu. Nous donnerons ici, à titre de renseignements, les seuls détails que nous puissions fournir sur ces lettres.

5. AU COMTE STAFFA A PÉROUSE.

Suivant un renseignement qui nous fut communiqué par feu M. Samuel Woodburn de Londres, il existerait encore une lettre de Raphaël, dans laquelle il serait question de la petite Vierge qu'il avait à peindre pour le comte Staffa, à Pérouse. Longhena également parle de cette lettre dans sa traduction italienne de l'*Histoire de Raphaël,* de M. Quatremère de Quincy.

6. LETTRE DE RAPHAEL AU POETE LODOVICO ARIOSTO.

J. Richardson, dans son *Traité de la peinture* (vol. III, p. 372), dit que le cavaliere del Pozzo avait une lettre de Raphaël à

l'Arioste, dans laquelle le peintre demande conseil au poëte sur les personnages qu'il doit faire figurer dans la fresque de la Théologie, afin de pouvoir les représenter avec le caractère qui leur est propre. C'est tout ce que l'on sait sur cette lettre.

7. LETTRES DE RAPHAEL A TIMOTEO VITI A URBIN.

Selon Vasari, dans la Vie de Timoteo Viti, les héritiers de ce peintre auraient possédé quelques lettres que Raphaël lui avait adressées, et dans lesquelles il invitait instamment son compatriote et ami à venir à Rome. On ne connaît rien de plus à l'égard de ces lettres; et, comme Crozat, qui, en 1714, acheta à Urbin une grande partie des dessins provenant de la succession de Timoteo Viti, n'apprit rien au sujet des lettres de Raphaël, il est probable qu'elles n'existaient déjà plus à cette époque.

8. SUR UNE PRÉTENDUE LETTRE DE RAPHAEL A PIETRO ARETINO.

De Piles, dans ses *Conversations sur la peinture* (voy. le second entretien, p. 261), cite une lettre de Raphaël à Pietro Aretino, mais sans entrer dans aucun autre détail[1]. Cette citation semble, d'après la légèreté ordinaire de cet écrivain, ne reposer que sur un endroit mal compris du *Dialogo della pittura* de Lodovico Dolce, dans le dialogue intitulé : l'*Aretino,* pour lequel l'Arétin dut fournir au moins les notes. Ce dernier dit, en parlant de lui-même, à son interlocuteur, : « Vous devez avoir lu que, de son vivant, Raphaël me fut un ami très-cher (*che Rafaello vivendo mi fu carissimo amico*), comme me l'est encore aujourd'hui Michel-Ange, qui fait le plus grand cas de mes sentiments à son égard, comme le prouve la réponse qu'il m'envoie à la lettre que je lui ai écrite au sujet de sa dernière peinture. Raphaël ne faisait pas moins de cas de mon amitié (*ne fa fede quella sua lettera in riposta d'una mia sopra la historia della sua ultima pittura. E, quanta ancora ne facesse Rafaello*); c'est ce dont Agostino Chigi me rendrait

1. Ce passage, assez obscur, est ainsi conçu : « La mort l'a surpris dans le temps qu'il travailloit à se défaire du marbre, ainsi qu'il le témoigne par une lettre écrite à l'Arétin. »

témoignage s'il vivait encore, car il savait bien que ce grand maître avait coutume de me faire voir presque tous ses ouvrages avant de les mettre au jour [1]. » Mais comment ajouter foi à l'assertion de cet effronté menteur, qui, pour ses méfaits, fut chassé ignominieusement de la maison d'Agostino Chigi, lequel lui avait donné une hospitalité si bienveillante? Quant à ses relations amicales avec Raphaël, dont il se vante tant, elles n'ont pu être que fort passagères, si toutefois elles ont existé réellement.

9. SUR UNE AUTRE PRÉTENDUE LETTRE DE RAPHAEL.

Le cavaliere Luigi Bossi, de Milan, dit, dans sa traduction de la *Vie de Léon X,* de M. Roscoe, qu'il possède une lettre de Raphaël traitant du prix d'une peinture, et que cette lettre, à sa connaissance, n'a jamais été publiée. Les recherches que nous avons faites sur les lieux mêmes, au sujet de cette lettre, ont seulement abouti à savoir que le cavaliere Luigi Bossi s'était toujours refusé à la laisser voir, quelques instances qu'on eût faites auprès de lui. Il est résulté de là, qu'on doute fort, à Milan, de l'existence de cette lettre invisible.

10. LETTRE DE RAPHAEL CONCERNANT LA VILLA MADAMA.

Pungileoni a publié (p. 181) une lettre du comte Bald. Castiglione au duc Francesco Maria d'Urbin, datée de Rome le 13 août 1522. Dans cette lettre, Castiglione regrette de ne pouvoir lui envoyer copie de la lettre dans laquelle Raphaël avait décrit la maison qu'il faisait bâtir pour le cardinal de Médicis, attendu que cette lettre était restée avec beaucoup d'autres papiers à Mantoue; mais il ajoute que D. Jeronimo (Vagnini), cousin de Raphaël, était parti pour se rendre à Urbin; celui-ci, qui devait posséder une copie de ladite lettre, ne manquerait pas de la lui communiquer.

1. *Dialogue sur la peinture* de Louis Dolce, intitulé l'*Arétin*, dans lequel on traite de l'excellence de la peinture et de toutes les qualités nécessaires au bon peintre (texte italien en regard; Florence, 1735, in-8, p. 97).

XI

BREF DE LÉON X,

PAR LEQUEL IL NOMME RAPHAEL ARCHITECTE DE LA BASILIQUE DE SAINT-PIERRE [1].

Raphaello Urbinati.

Cum præter picturæ artem, qua in arte te excellere omnes homines intelligunt, is a Bramante Architecto etiam in construendis ædibus es habitus, ut tibi ille recte principis Apostolorum templi romani, a se inchoati ædificationem commiti posse moriens existimaverit; idque tu nobis forma eius templi confecta, quæ desiderabatur totiusque operis ratione tradita, docte atque abunde probaveris : nos; quibus nihil est prope antiquius, quam ut Phanum id quam magnificentissime quamque celerrime construatur; te magistrum eius operis facimus cum stipendio nummum aureorum trecentorum, tibi annis singulis curandorum a nostris pecuniarum, quæ ad eius Phanii ædificationem erogantur, ad nosque perferuntur, Magistris : a quibus id stipendium æquis pro tempore portionibus dari tibi cum petieris, sine mora etiam mensibus singulis iubeo. Te vero hortor, ut huius muneris curam ita suscipias ; ut in eo exercendo cum existimationis tuæ ac nominis ; quorum quidem in iuvenile ætate bona fundamenta iacere te oportet ; tum spei de te nostræ paternæque in te benevolentiæ ; demum etiam Phani, quod in toto orbe terrarum longe omnium maximum atque sanctissimum semper fuit, dignitatis et celebritatis, et in ipsum principem Apostolorum debitam a nobis pietatis rationem habuisse videare. Dat. Cal. Aug. Anno secundo. Roma.

1. Imprimé dans l'*Epistolarum Leonis decimi Pont. Max. nomine scriptarum Libri XVI*, de Pietro Bembo (Lugduni, 1538, lib. VIII, p. 192).

XII

BREF DE LÉON X,

PAR LEQUEL IL AUTORISE RAPHAEL A ACQUÉRIR, POUR LES TRAVAUX DE SAINT-PIERRE, TOUS LES MARBRES ET TOUTES LES PIERRES PROVENANT DES RUINES DE L'ANCIENNE ROME, ET A EMPÊCHER QUE LES INSCRIPTIONS ANTIQUES SOIENT DÉTRUITES PAR LES MAÇONS DE ROME[1].

Rafaello Urbinati.

Cum ad Principis Apostolorum Phanum Romanum exædificandum maxime intersit; ut lapidum marmorisque copia, qua abundare nos oportet, domi potius habeatur, quam peregre aduehatur: exploratum autem mihi sit magnam eius rei facultatem Vrbis ruinas suppeditare; effodique passim omnis generis saxa fere ab omnibus; qui Romæ, quique etiam prope Romam ædificare aliquid vel omnino terram vertere parumper moliuntur. Te; quo magistro eius ædificationis utor; marmorum et lapidum omnium: qui Romæ, quique extra Romam denum milium passuum spatio posthac eruentur; præfectum facio ea de causa; ut quæ ad eius phani ædificationem idonea erunt, mihi emas. Quare mando omnibus hominibus mediocribus summis infimis; quæ posthac marmora quæque saxa omnis generis intra eum, quem dixi, loci spatium eruent, effodient; ut te earum rerum præfectum de singulis erutis effosisve quam primum certiorem faciant. Id qui triduo non fecerit; ei a centum usque ad tercentum numum aureorum quæ tibi videbitur mulcta esto. Præterea quoniam certior sum factus multum antiqui marmoris et saxi literis monumentisque incisi; quæ quidem sæpe monumenta notam aliquam egregiam præ se ferunt, quæque servari operæ pretium esset ad cultum

1. Extrait du Recueil des lettres latines de P. Bembo, édition de Lyon, p. 246.

literarum Romanique sermonis elegantiam excolendam; a fabris marmorariis eo pro materia utentibus temere secari ita, ut inscriptiones aboleantur : mando omnibus; qui cædendi marmoris artem Romæ exercent; ut sine tuo iussu aut permissu lapidem ullum inscriptum cædere secareve ne audeant, eadem illi mulcta adhibita, qui secus atque iubeo fecerit. Dat. sexto Cal. Septemb. Anno tertio. Roma.

XIII

PROJET D'UN RAPPORT DE RAPHAEL A LÉON X,

SUR LES ÉDIFICES DE ROME ANTIQUE ET SUR LA MANIÈRE D'EN PRENDRE LES PLANS[1].

A Papa Leone X.

Sono molti, padre beatissimo, che misurando nel loro debile giuditio le grandissime cose, che delli Romani circa l'arme, et della città di Roma circa 'l mirabile artificio, ricchezze, ornamenti et grandezza delli edificii si scrivono, più presto estimano quelle fabulose, che vere. Ma altramente a me sole avenire et aviene. Perchè considerando dalle reliquie che anchor si veggono per le ruine di Roma, la divinitate di quelli animi antichi, non estimo

1. Il existe deux textes originaux de ce projet de Rapport au pape; l'un, qui, ainsi que nous l'avons déjà dit, se trouvait dans la bibliothèque du marquis Scipione Maffei, fut publié pour la première fois en 1733 par les frères Volpi, à Padoue, dans les œuvres du comte Baldassare Castiglione. L'autre, rédigé postérieurement et que nous publions ici, se trouve dans la bibliothèque royale à Munich et n'a jamais été publié. C'est un manuscrit in-4, qui fut trouvé en 1834 par M. Gubath, dans un coin de la bibliothèque; aujourd'hui il est coté *Cod. It.* 37. b.; on l'a, depuis peu, relié à la suite d'un manuscrit du même temps, contenant une traduction de Vitruve, par M. Fabio Calvo. Ce second texte contient 69 feuillets, dont plusieurs sont entièrement blancs; quelques-uns avec des plans de bâtiments antiques, avec leurs noms, notamment au folio 57. b : *Curia*, *Basilica*, *Prigione*, *Foro greco*, *Portici dopii*, *Botighi o fondici*. La *Curia* et la *Prigione* sont des bâtiments ronds. — Au 58 b., autre dessin du même *Foro greco;* puis *Basilica Calcidica*, *Bosiche*, *Strada che va in foro*, etc. C'est donc une partie du Capitole. — Au folio 59. b. on voit les places des mêmes édifices, et de plus le *Foro latino* et un chemin voisin du Forum. — Au folio 63-66, texte sur la construction des temples, avec dessins. — Au folio 67-69, notes sur l'architecture et table.

Quant au manuscrit qui contient la lettre de Raphaël, il n'a que 12 feuillets à 24 lignes par page, avec des mots soulignés qui indiquent des corrections à faire, et qui aussi, quelquefois, ont été faites sur des ratures d'une écriture plus fine que le corps du manuscrit. Plusieurs feuillets étant chiffrés 21-24, on doit en conclure qu'originairement le manuscrit avait un plus grand nombre de feuillets; cependant le premier et le dernier sont restés blancs.

for di ragione credere, che molte cose di quelle che a noi paiono impossibili, che ad essi erano (corrigé avec une écriture fine : paressero) facilissime. Onde essendo io stato assai studioso di queste tali antiquitati, et havendo posto non piccola cura in cercarle minutamente et in misurarle con diligentia, e leggendo di continuo di buoni auctori et conferendo l'opere con le loro scripture, penso haver conseguito qualche notitia di quell' antiqua architectura. Il che in un punto mi da grandissimo piacere, per la cognitione di tanto excellente cosa, et grandissimo dolore, vedendo quasi il cadavero di quest' alma nobile cittate, che è stata regia del mondo, così miseramente lacerato. Onde se ad ognuno è debita la pietade verso li parenti et la patria, mi tengo obligato di exponere tutte le mie piccole forze, acioche più che si può, resti viva qualche poco di imagine e quasi un' ombra di questa, che in vero è patria universale di tutti i Christiani, et per un tempo è stata nobile et potente, che già cominciavano gli homini a credere che essa sola sotto il cielo fosse sopra la fortuna; e, contra 'l corso naturale, exempta della morte, et per durare perpetuamente. Onde parve che 'l tempo, come invidioso della gloria delli mortali, non confidatosi pienamente delle sue forze sole, si accordasse con la fortuna et con li profani et scielerati barbari, li quali alla edace lima, e veneno morso di quello aggiunsero l'empio furore del ferro et del fuoco; onde quelle famose opere che oggi di più che mai sarebbono florenti et belle, furono dalla scielerata rabbia et crudel' impeto di malvagi huomini, anzi fere, arse et distrutte, ma non però tanto che non vi restasse quasi la macchina del tutto, ma senza ornamenti, et per dir così, l'ossa del corpo senza carne. Ma perchè ci doleremo noi de' Gotti, de' Vandalli et d' altri perfidi inimici del nome latino, se quelli che, come padri et tutori dovevano difendere queste povere reliquie di Roma, essi medesimi hanno atteso con ogni studio lungamente a distrugerle et a spegnerle. Quanti pontefici, padre santo, quali havevano il medesimo officio che ha V. Santità, ma non già il medesimo sapere, ne 'l medesimo valore et grandezza di animo, quanti, dico, pontefici hanno permesso le

ruine et disfacimenti delli templi antichi, delle statue, delli archi et altri edificii, gloria delli lor fondatori. Quanti hanno comportato, che solamente per pigliare terra pozzolana si siano scavati i fondamenti? Onde in poco tempo poi li edificii sono venuti a terra? Quanta calcina si è fatta di statue et d'altri ornamenti antichi? che ardirei dire, che tutta questa nova Roma, che hor si vede, quanto grande ch' ella vi sia, quanto bella, quanto ornata di pallazzi, di chiese et di altri edificii, sia fabricata di calcina fatta di marmi antichi. Ne senza molta compassione posso io ricordarmi, che poi ch'io sono in Roma, che anchora non sono dodici anni, son state ruinate molte cose belle, come la meta ch'era nella via Alexandrina, l'archo che era alla entrata delle therme Diocletiane et el tempio di Cerere nella Via Sacra, una parte del foro transitorio, che pochi dì sono, fu arsa et distructa e de li marmi fattone calcina, ruinata la magior parte della basilica del foro...... (place vide pour un ou deux mots) oltra di questo tante colonne rotte e fesse pel mezzo, tanti architravi, tanti belli frizi spezzati che è stato per una infamia di questi tempi l'haverlo sostenuto[1] et che si potria dire veramente ch'Annibale non che altri fariano pio. Non debbe adunche, padre santo, esser tra gli ultimi pensieri di Vostra Santità lo haver cura che quello poco che resta di questa antica madre della gloria et nome Italiano, per testimonio di quelli animi divini, che pur thalhor con la memoria loro excitano et destano alle virtù li spiriti, che hoggi dì sono tra noi, non sia extirpato in tutto, e guasto dalli maligni et ignoranti, che pur troppo si sono insino a qui facte ingiurie a quelli animi, che col sangue loro parturirono tanta gloria al mondo et a questa patria et a noi, ma più presto cerchi Vostra Santità, lassando vivo el paragone de li antichi aguagliarli et superarli; come ben fa con magni edificii, col nutrire et favorire le virtuti, et risvegliare gl' ingegni, dar premio alle virtuose fatiche, spargendo el santissimo seme della pace tra li principi Christiani. Per chè come dalla calamitate della guerra nasce la destrutione, ruina di tutte le

1. Dans la première rédaction, Raphaël avait ajouté : « Massimamente da M. Bartolomeo della Rovere. »

discipline et arti, così dalla pace et concordia nasce la felicitate a popoli et aggiunge al colmo della excellentia. Come pur per el divino consiglio et auctorita di Vostra Santità speriamo tutti, che s'habbia a pervenire al secol nostro; e questo è lo esser veramente pastore clementissimo, anzi padre optimo di tutto il mondo.

Ma per ritornare a dir di quello, che poco avanti ho tocco, dico, che havendomi Vostra Santità comandato che io ponessi in disegno Roma anticha, quanto cognoscier si può per quello, che oggi dì si vede, cón gli edificii, che di se dimostrano tal reliquie, che per vero argumento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri, che sono in tutto ruinati nè si veggono punto, conrispondenti a quelli che restano in piedi e che si veggono. Per il che ho usato ogni diligentia a me stata possibile, acioche, l'animo di Vostra Santità, et di tutti gli altri che si deletteranno di questa nostra fatica, restino senza confusione ben satisfatti. E ben ch'io habbia cavato da molti auctori Latini quello ch'io intendo di dimostrare, tra gli altri nondimeno ho principalmente seguitato P. Victore, el qual per esser stato degli ultimi, può dar più particular notitia delle ultime cose, non pretermettendo anchor le antiche, et vedesi che concorda nel scriver le regioni con alcuni marmi antichi nelli quali medesimamente son descripte.

E per che ad alcuno potrebbe parere che difficil fosse el cognosciere li edificii antiqui dalli moderni, o li più antichi dalli meno antichi, per non lassar dubbio alcuno nella mente di chi vorrà haver questa cognitione, dico che questo con poca fatica far si può. Per che di tre maniere di edificii solamente si ritrovano in Roma, delle quali la una è di que buoni antichi, che durarono dalli primi imperatori sino al tempo che Roma fu ruinata et guasta dalli Gotti et da altri barbari, l'altra durò tanto che Roma dominata da Gotti et anchora cento anni di poi, l'altra da quel tempo sino alli tempi nostri. Li edificii adunqua moderni sono notissimi, si per esser novi, come per non essere anchora in tutto giunti ne alla excellentia, ne a quella inmensa spesa, che nelli antichi si

vede et considera. Che avegna che a dì nostri l'architectura sia molto svegliata et veduta assai proxima alla maniera delli antichi, come si vede per molte belle opere di Bramante. Niente di meno li ornamenti non sono di materia tanto pretiosa, come li antichi, che con infinita spesa par che mettessero ad effetto cio, che imaginarno e che solo el lor volere rompesse ogni difficultate. Li edificii poi del tempo delli Gotti sono talmente privi d'ogni gratia, senza maniera alcuna, dissimili dalli antichi e dalli moderni. Non è adunque difficile cognosciere quelli del tempo delli imperatori, li quali son li più excellenti e fatti con più bella maniera e magior spesa et arte di tutti gli altri. E questi soli intendiamo di dimostrare, ne bisogna che nel animo di alcuno nasca dubbio, che tra li edificii antiqui li meno antichi fossero men belli, o men bene intesi, o d'altra maniera. Per che tutti erano d'una ragione. E ben chè molte volte molti edificii dalli medesimi antichi fossero ristaurati, come si legge che nel medesimo luoco dov' era la casa aurea di Nerone, di poi furono edificate le therme di Tito e la sua casa, e 'l Amphitheatro, niente di meno erano facti con la medesima maniera e ragione, che gli altri edificii anchor più antichi che 'l tempo di Nerone e coetanei della casa aurea. E ben che le lettere, la scultura, la pictura e quasi tutte l'altre arti fossero lungamente ite in declinatione, et peggiorando fino al tempo degli ultimi imperatori, pur l'architectura si osservava et manteneasi con bona ragione, et edificavasi con la medesima maniera che prima : e fu questa tra le altre arti l'ultima, che si perse, e questo cognoscier si può da molte cose, e tra l'altre da l'arco di Costantino, il componimento del quale è bello e ben fatto in tutto quel che appartiene all' architectura, ma le sculture del medesimo arco sono sciocchissime, senza arte o disegno alcuno buono. Quelle che vi sono delle spoglie di Traiano e di Antonio Pio sono excellentissime e di perfetta maniera. Il simile si vede nelle therme Diocletiane, che le sculpture del tempo suo sono di malissima maniera et mal facte, e le reliquie di pictura che si veggono non hanno che fare con quelle del tempo di Traiano e di Tito. Et pur l'architectura è nobile et ben intesa. Ma poi, che Roma in

lutta dalli barbari fu ruinata, arsa et distrutta, parve che quello incendio et quella misera ruina ardesse et ruinasse insieme con li edificii anchora l'arte dello edificare. Onde essendosi tanto mutata la fortuna de' Romani, et succedendo in luoco delle infinite victorie et triomphi la calamitate et la miseria della servitù, come non si convenisse a quelli, che già subiugati et facti servi altrui, habitar di quel modo et con quella grandezza, che facevano quando essi haveano sugiogati li barbari, subito, con la fortuna si mutò el modo dello edificare et habitare, et apparve uno extremo tanto lontano da l'altro, quanto è la servitute dalla libertate; e ridusse a maniera conforme alla sua miseria, senza arte, o misura, o gratia alcuna, et parve che gli huomini di quel tempo insieme con l'imperio perdessero tutto lo ingegno e l'arte, et divennero tanto ignoranti, che non seppero far pur li mattoni cotti, non che altra sorte di ornamenti, e scrustavano li muri antiqui per torne le pietre cotte, et in piccioli quadretti riducendo li marmi, con essi muravano, dividendo con quella mistura le parete, come hor si vede nella torre, che si chiama delle Militie. E cosi per bon spatio di tempo seguitarno con quella ingnorantia, che in tutte quelle cose del lor tempo si vede, et parve che non solamente in Italia venisse questa atroce et crudel procella di guerra e di distrutione, ma si distendesse anchora in Grecia, dove già furno gl' inventori e li perfetti maestri di tutte l'arti onde anchor la nacque una maniera di pictura et di scultura et architectura pessima e di niuno valore. Cominciossi di poi quasi per tutto a surgere la maniera dell' architectura Tedescha, che, come anchor si vede nelli ornamenti, è lontanissima dalla bella maniera delli Romani et antichi, li quali oltra la macchina di tutto lo edificio, haveano bellissime le cornice, li fregi e gli architravi, le colonne, et i capitelli, e le base et in somma tutti gli altri ornamenti di perfetta et bellissima maniera. E li Tedeschi, la maniera delli quali in molti luoghi anchor dura, spesso per ornamento pongono un qualche figurino ranicchiato et mal fatto, et peggio inteso per mensola, a sostenere un travo, et altri strani animali e figure et fogliami fuor d'ogni ragione. Pur questa architectura hebbe

qualche ragione, però che nacque dalli arbori non anchor tagliati, li quali piegati li rami, et rilegati insieme, fanno li lor terzi acuti. E ben che questa ragione non sia in tutto da sprezzare, pur è debile, perchè molto più reggerebono le capanne fatte di travi incatenati, et posti a uso di colonne, con li colmi loro et coprimenti, come descrive Victruvio della origine de l'opera Dorica, che li terzi acuti, li quali hanno dui centri : et però anchora molto più sostiene, secondo la ragione mathematica, un mezzo tondo, il quale ogni sua linea tira ad un solo centro : et oltra la debolezza, el terzo acuto non ha quella gratia all' occhio nostro, al qual piace la perfectione del circulo : et vedesi che la natura non cerca quasi altra forma. Ma non è necessario parlar dell' architectura Romana, per farne paragone con la barbara, perchè la differentia è notissima : nè anchor per discrivere l'ordine suo, essendone già tanto excellentemente scripto per Victruvio. Basti adunque sapere, che li edificii di Roma insino al tempo degl' ultimi imperatori furno sempre edificati con bona ragione di architectura e però concordavano con li più antiqui, onde difficultà alcuna non è di discernergli da quelli che furono al tempo delli Gotti et anchora molti anni da poi; perchè furono questi quasi dui extremi direttamente oppositi ne anchor dalli nostri moderni, se non per altro, al meno per la novità, che li fa notissimi.

Havendo dunque abastanza dichiarato quali edificii antiqui di Roma son quelli che noi vogliamo dimostrare, et anchora come facil cosa sia cognosciere quelli dalli altri, resta ad insegnare il modo che noi havemo tenuto in misurarli et disegnarli, aciochè chi vorrà attendere alla architectura sappia operar l'uno e l'altro senza errore. E cognosca noi nella discriptione di questa opera non esserci governati a caso e per sola pratica, ma con vera ragione. E per non haver io insino a mò veduto scritte, nè inteso che sia apresso alcuno anticho el modo di misurare con la bussola della calamita, el quale modo noi usiamo, estimo che sia inventione de' moderni. Però parmi bene insegnar con diligentia l'operarla a chi non la sapesse. Farassi adunque uno instrumento

tondo et piano, come uno astrolabio, el diametro del quale sarà dui palmi, o più, o meno, come piace a chi lo vole operare. E la circonferentia di questo instrumento partiremo in otto parti giuste, et a ciascuna di quelle parti poremo el nome d'un degli otto venti, dividendoli in trenta due altre parti piccole, che si chiamarono gradi, cosi dal grado di Tramontana tireremo una linea dritta per mezzo el centro dello instrumento fino alla circumferentia, e questa linea all' opposito del primo grado di Tramontana farà el primo di Ostro. Medesimamente tireremo pur dalla circumferentia un altra linea, la qual, passando per el centro, intersecherà la linea di ostro e di tramontana e farà intorno al centro quattro angoli retti, et in un lato della circumferentia signera il primo grado di Levante e nell' altro il primo di Ponente. Cosi tra queste linee, che fanno li supradetti venti principali, resterà el spatio delli altri quattro venti collaterali, che sono Greco, Lybeccio, Maestro et Syrocho. E questi si discriveranno con li medesimi gradi e modi, che si è detto delli altri. Facto cosi nel punto del centro, dove si intersecano le linee, conficaremo un ambilico di ferro, come un chiodetto, dirittissimo et acuto, e sopra questo si metta la calamita in bilancia, come si usa di fare nelli orioli dal sole, che tutto dì veggiamo. Di poi chiuderemo questo luoco della calamita con un vetro, overo con un corno subtilissimo, e trasparente, ma in modo che non tocchi, per non impedire el moto di quella et aciochè non sia sforzata dal vento. Dippoi per mezzo del instrumento come diametro, manderemo un indice, el qual serà sempre dimostrativo, non solamente delli oppositi venti, ma anchora delli gradi, come l'armille nello astrolabio, e questo si chiamera traguardo, e serà acconcio di modo, che si poterà volgere intorno, stante fermo el resto dello instrumento. Con questo adunque misuraremo ogni sorte di edificio di che forma si sia, o tondo, o quadro, o con strani angoli e svolgimenti quanto si voglia. Et il modo è tale, che nel luoco che si vole misurare, si ponga lo instrumento ben piano, aciochè la calamita vadi al suo dritto e se acosti a quella parete che si vol misurare, quanto comporta la circunferentia dello instrumento.

E questo si vadi volgento tanto, che la calamita stii giusta verso el vento signato per Tramontana, e come è ben fermata a questo verso, si indrizzi el traguardo con una regola di legno, o di ottone giusto a filo di quella parete, o strata, o altra cosa, che si voglia misurare, lassando lo instrumento fermo, aciochè la calamita servi el suo dritto verso Tramontana. Di poi guardisi a qual vento et a quanti gradi volta per dritta linea quella parete, la quale misurerassi con la canna, o cubito, o palmo fino a quel termine che 'l traguardo porta per dritta linea, e questo numero si noti, cioè tanti cubiti, a tanti gradi di ostro, o syrocho, o qual si sia. Dippoi che 'l traguardo non serve più, per dritta linea devesi allhor svolgerlo, cominciando l'altra linea, che si ha a misurare dove termina la misurata, et cosi indriziandola a quella medesimamente notar li gradi del vento, e 'l numer delle misure, fin tanto che si circuisca tutto lo edificio. E questo pensiamo che basti, quanto al misurare ben, che bisogna intendere le altezze, le quali facilmente si misurano col quadrante, et li edificii tondi, el centro delli quali si ritrova da ogni minima parte del suo circulo, come insegna Euclide nel terzo.

Havendo misurato di quel modo che si è dicto, e notate le misure, e prospecti, cioè tante canne, o palmi, a tanti gradi di tal vento, per disegnar poi bene el tutto, è oportuno haver una carta della forma e misura propria della bussola della calamita, e partita apunto di quel medesimo modo, con li medesimi gradi delli venti, della qual si può l'huom servire, come io dimostraro. Piglisi adunque la carta sopra la qual si vol'dissegnare lo edificio misurato. E primamente si tiri sopra essa una linea, la quale serva quasi per una maestra al dritto di tramontana; poi se gli sopraponga la carta dove è disegnata lo exemplar della bussola, con la qual si misura; et indrizzi si di modo che la linea di Tramontana nel exemplare dissegnata se congiunga con la linea, che è tirata nella carta, ove si vol dissegnar lo edificio. Dipoi guardisi nella cosa misurata el numero delli piedi notatovi, misurando e li gradi di quel vento verso el qual' è indrizato el muro, o la via, che si vol disegnare, e cosi trovisi el medesimo grado di quel

vento nel exemplar della bussola dissegnata, tenendolo fermo con la linea di tramontana sopra l'altra linea descripta nella carta, e tirisi la linea di quel grado dritta che passi per el centro dello exemplar dissegnato, e discrivasi nella carta dove si vol dissegnare. Di poi si riguardi, quanti piedi furono traguardati pel dritto di quel grado, e tanti se ne segnino con la misura delli piccoli piedi su la linea di quel grado. E se verbi gratia, si traguardò in un muro piedi trenta a gradi sei di levante, misurinsi piedi trenta e segninsi. Et cosi di mano in mano; di modo, che con la pratica si farà una facilitate grandissima; e sarà questa quasi un disegno della pianta, et un memorial per dissegnar tutto il resto.

E per chè el modo del dissegnar, che più si appartiene allo architecto, è differente da quel del pictore, dirò qual mi pare conveniente per intendere tutte le misure et sapere trovare tutti li membri delli edifici senza errore. El dissegno adunque delli edificii pertenente al architecto, si divide in tre parti, delle quali la prima si è la pianta; o vogliam dire el dissegno piano, la seconda si è la parete di fuora, con li suoi ornamenti, la terza è la parete di dentro, pur con li suoi ornamenti. La pianta si è quella che comparte tutto el spatio piano del luoco da edificare, o voglio dir el dissegno del fondamento di tutto lo edificio, quando già è rasente al pian' della terra. Et quel spatio, ben ch' el fosse in monte, bisogna ridurlo in piano, e far che la linea della base del monte piana et posta in piano, sia paralella a tutti li piani dello edificio, e per questo se deve pigliare la linea dritta della base del monte, e no la curvita dell' altezza, di modo, che sopra quella caggiano in piombo et in perpendicolo, tutti li muri dello edificio, et chiamasi questo disegno, come è dicto, pianta; quasi che cosi questa pianta occupi el spatio del fondamento di tutto lo edificio, come la pianta del piede occupa quel spatio che è fondamento di tutto el corpo. Dissegnato che sia la pianta e compartita con li suoi membri con le larghezze loro, o in tondo, o in quadro, o in qual' altra forma si sia, devesi tirare, misurando sempre con la piccola misura el tutto, una linea della lar-

ghezza della base di tutto lo edificio, e dal punto di mezzo di questa tirata un' altra linea dritta, la quale faccia da l'un canto e da l'altro dui angoli retti, in questa sia la linea del mezzo dello edificio dalle due extremitati; dalla linea della larghezza tirinsi due linee paralelle perpendiculari sopra la linea della basi, e queste due linee siano alte quanto ha da essere lo edificio, che in tal modo faranno l'altezza dello edificio. Di poi tra queste due linee extreme, che fanno l'altezza, si pigli la misura delle colonne, delli pilastri, delle finestre e de gli altri ornamenti dissegnati nella metà dinante della pianta dello edificio; e faciasi el tutto sempre tirando da ciascun punto delle estremitate delle colonne, pilastri, vani o ciochè si siano, linee paralelle da quelle due extreme. E di poi per el traverso si ponga l'altezza delle base delle colonne, delli capitelli, delli architravi, delle finestre, fregi, cornice et tal cose. E questo tutto si faccia con linee paralelle della linea del piano dello edificio. E in tali disegni non si diminuisca nella estremitate, anchora che lo edificio fosse tondo, ne anchora se fosse quadro, per farli mostrare due faccie. Per che lo architecto della linea diminuata non può pigliare alcuna giusta misura, el che è necessario a tal' artificio, che ricerca tutte le misure perfette in facto, et tirate con linee paralelle, non con quelle, che paiano, e non sono, e se le misure facte tal hor sopra pianta di forma tonda scortano, over diminuiscono, subito si trovano nel dissegno della pianta, e quelle, che scortano nella pianta, come volte, archi, triangoli sono poi perfette nelli suoi dritti disegni. E per questo e sempre bisogno haver pronte et apparechiate le misure giuste di palmi, piedi, diti et grani fino alle sue parti minime. La terza parte di questo dissegno si è quella che havemo dicto e chiamata parete di dentro, con li suoi ornamenti. E questa è necessaria non meno che l'altre due, et è fatta medesimamente dalla pianta con le linee paralelle, come la parete di fora; e dimostra la metà dello edificio di dentro, come se fosse diviso per mezzo, dimostra el cortile, la conrespondentia dell' altezza della cornice di fora, con le cose di dentro, l'altezza delle finestre, delle porte, delli archi e delle volte, o a

boete, o crucitra, o che altra foggia si siano. In somma con questi tre ordini, over modi, si possono considerare minutamente tutte le parti d'ogni edificio dentro e di fora.

E questa via havemo seguitata e tenuta noi, come si vederà nel progresso di tutta questa nostra opera. Et aciochè più chiaramente anchora si intenda, havemo posto quì di sotto in disegno un solo edificio dissegnato in tutti tre questi modi[1].

La partie inférieure de cette feuille est laissée vide et devait contenir les dessins du plan, de l'élévation et de la coupe, lesquels manquent également dans les deux projets du rapport[2]. La continuation du texte, écrite d'une autre main plus légère et sur un papier plus fin, est ainsi conçue : Et per satisfare anchor più compitamente al dessiderio di quelli che amano di vedere et comprendere bene tutte le cose, che saranno dissegnate, havemo oltre li tre modi di architectura, proposti et sopra ditti, dissegnato anchora in prospectiva alcuni edificii li quali a noi è paruto che cosi ricerchino acciochè gli occhi possino vedere et giudicare la gratia di quella similitudine che se gli appresenta per la bella proportione et simetria delli edificii il che non apar nel dissegno di quelli, che son misurati architecticamente. Per che la grossezza de' corpi non si può dimostrare in un piano, se quelle parti che si hanno da veder più lontane non diminuischano con proportione secondo che l'occhio naturalmente vede, il qual manda li raggi in forma di piramide et nell'obiecto aplica la base et in se retiene lo angolo della summità secondo il qual vede; però quanto l'angolo è minore

1. Ce projet de rapport, qui s'arrête ici à la moitié de la page, ne contient pas la fin de la première rédaction, qui est ainsi conçue : « Se poi nel rimanente io averò tanta ventura, quanta mi viene in ubbidire e servire a Vostra Santità, primo e supremo Principe in terra della Cristianità, sicome potrò dire d'esser fortunatissimo fra tutti li suoi più divoti servitori ; così anderò predicando di riconoscere l'occasione di essa mia avventura dalla santa mano di Vostra Beatitudine ; alla quale bacio umilissimamente li santissimi piedi. »

2. Il paraîtrait que les dessins d'architecture, qui se trouvent réunis à la traduction du Vitruve par Fabio Calvo, et que nous avons mentionnés ci-dessus, devaient faire partie du plan de la Rome antique exécuté par Raphaël.

tanto l'obbiecto veduto par minore, et così più alto et piu basso, dextro et sinistro secondo l'angolo.

Et per mettere nella parete diricta un piano sopra il quale le cose più lontane si vegghino minori con la sua debita proportione, bisogna intersecare li raggi Pyramidali delli occhi nostri con una linea equidistante da esso occhio per che così si vede naturalmente et dalli punti dove questa linea interseca li raggi, si coglie misura giusta del... (ici l'écriture est alterée et illisible) con quella proportione et intervallo, che fa parere li obiecti che si veggono, lontani più o meno, secondo la distantia che'l pictore over prospectivo vol dimostrare. Così noi questa ragione et le altre necesarie alla prospectiva havemo observati nelli disegni che lo ricercavano rimettendo le misure architectiche alli altri tre primi con li quali sarebbe impossibile o almeno difficilissimo ridurre tal cose nelle proprie forme, che misurar si potessero, benchè in effecto la ragion delle misure pur vediamo. E benchè questo modo di dissegno in prospectiva sia proprio del pictore, è però conveniente anchora al architecto.

Perchè come al pictore convien la notitia della architectura per saper far li ornamenti ben misurati et con la lor proportione. Così all' architecto si ricerca saper la prospectiva per che con quella exercitatione meglio immagina tutto l'edificio fornito con li sui ornamenti.

De' quali non occorre dir altro se non che tutti derivano dalli cinque ordini che usavano li antiqui cioè Dorico, Ionico, Corintho, Toscano et Attico et di tutti il dorico è il più anticho il qual fu trovato da Doro Re di Achaia edificando in Argo un tempio a Junone. Di poi in Jonia facendosi il tempio di Appolline misurando le colońe Doriche con la proportione del homo onde servò simetrie et fermezza et bella misura senza altri ornamenti. Ma nel tempio di Diana mutarno forma, ordinando le colonne con la misura et proportione della Donna et con molti ornamenti nelli capitelli et nelle basi et in tutto il troncho over scapo, ad imitatione di feminile statura lo composero. E questo chiamaron Ionico ma quelle che si chiamano Corinthie sono pius velte, et più deli-

chate et fatte ad imitatione della gracilità et sottigliezza virginale. Et fu d'esse inventore Calimacho in Corintho, onde si chiamano Corinthie. Della origine delle quali et forma scrive difusamente Victruvio al qual rimettemo chi vorrà haverne maggior notitia. Noi secondo che occurerrà dichiareremo li ordini di tacce presuponendo le cose di Victruvio[1].

Sono anchora due altre opere oltra le tre dicte cioè Attica et Toscana le quali non furon però molto usate dalli antichi. L'Attica ha le colonne facte a quattro faccie, la Toscana è assai simile alla Dorica come si vederà nel progresso di quello che noi intendemo fare et mostrare. Et troverannosi anchora molti edificii composti di più maniere, come di Ionica et Corinthia, Dorica et Corinthia, Toscana et Dorica secondo, che più parse meglio al'arthefice per concordar li edificii apropriati alla loro intentione et maxime nelli templi.

[1] Cette phrase, soit qu'elle ait été mal lue dans le manuscrit, soit que l'erreur vienne de Raphaël lui-même, ne présentant aucun sens, nous croyons devoir la répéter ici en la complétant : « Noi, secondo che occurrerà, dichiareremo li ordini, *che qui si* tace, presuponendo *note* le cose di Victruvio. »

XIV

POÉSIES LATINES ET ITALIENNES EN L'HONNEUR DE RAPHAEL.

Coelio Calcagnini de Ferrare, plein d'admiration pour l'enthousiasme de Raphaël à l'égard des monuments antiques de Rome, composa l'épigramme suivante, en l'honneur des travaux de ce grand peintre, qui se proposait de faire exécuter le plan et le dessin de tous ces monuments.

Raphaelis Urbinatis industria.

Tot proceres Romam, tam longua exstruxerat aetas,
  Totque hostes, et tot sæcula diruerant,
Nunc Romam in Roma quærit reperitque Raphael.
  Quærere, magni hominis : sed reperire, Dei est.

Le comte Baldassare Castiglione, le plus intime ami de Raphaël, a perpétué dans les vers suivants le souvenir de sa douleur à l'occasion de la mort de l'illustre peintre d'Urbin.

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte
  Hippolytum Stygiis et revocarit aquis,
Ad Stygias ipse est raptus Epidaurius undas :
  Sic precium vitæ mors fuit artifici.
Tu quoque dum toto laniatam corpore Romam
  Componis miro, Raphael, ingenio,
Atque Urbis lacerum ferro, igni, annisque cadaver
  Ad vitam, antiquum jam revocasque decus;
Movisti superum invidiam, indignataque mors est,
  Te dudum extinctis reddere posse animam;

Et quod longa dies paullatim aboleverat, hoc te
    Mortali spreta lege parare iterum.
Sic miser heu! prima cadis intercepte juventa,
    Deberi et morti nostraque nosque mones.

Lodovico Ariosto, qui était à la cour de Ferrare lorsque Raphaël mourut à Rome, exprima ses regrets et ceux de tous ses contemporains dans des vers latins où, comme au temps des vieux Romains, il s'imagine voir le mausolée de son ami s'élever sur le bord de la via Appia, et où il invite les passants à contempler avec respect la sépulture de cet artiste divin.

De Raphaele Urbinate.

Huc oculos (non longa mora est), huc verte; meretur,
    Te, quamvis properes, sistere qui jacet hic.
Cujus picta manu te plurima forsan imago
    Jocunda valuit sistere sæpe mora.
Hoc, Urbine! tuum decus; hoc tua, Roma! voluptas;
    Hoc, Pictura! tuus marmore splendor inest.
Marmor habet juvenem exanimum, qui marmora quique
    Illita parietibus vivere signa facit.
Os, oculosque movere, pedes proferre, manusque
    Tendere, tantum non posse; deditque loqui.
Quod dum qui faciat meditatur, opusque, perenne
    Reddat; monstra Deæ talia morte vetant.
Hospes abi monitus, mediocria quærere: quando
    Stare diu Summis invida Fata negant.

(*Carminum, lib. II.*)

Marc-Antoine Muret, qui vint à Rome longtemps après la mort de Raphaël, consacra ces vers à sa mémoire :

Raphaelis Urbinatis, Pictoris eximii, tumulus ipse loquitur.

Sic mea naturam manus est imitata, videri
    Posset ut ipsa meas esse imitata manus.
Sæpe meis tabulis ipsa est delusa, suumque
    Credidit esse, meæ quod fuit artis opus.

Miraris, dubitasque? audito nomine credes.
    Sum Raphaël, hei mi, quid loquor? immo fui.
Et tamen, his dictis, quid opus fuit addere nomen?
    Alterutrum poterat, cuilibet esse satis.
Nam mea et audito est notissima nomine virtus,
    Et præstare vicem nominis ipsa potest.

Federico Zuccaro a représenté ainsi Michel-Ange et Raphaël dans son *Lamento della Pittura,* qui fut publié en 1604.

Fù quest huomo celeste Angel Michele
    Per l'istesso d'honor alto cammino
    Seguito da un' altro Angel Rafaele ;
Del gratioso Rafael d'Urbino
    Ne l'imitation meraviglioso,
    Novo Angelo terreno, huom pellegrino.

XV

NOTICE SUR RAPHAEL,

PAR PAOLO GIOVIO.

La notice suivante, écrite par l'évêque de Nocera de' Pagani, fut d'abord publiée par Girolamo Tiraboschi dans sa *Storia della letteratura italiana.* Elle fait partie d'une dissertation où se trouvent aussi de courtes notices du même écrivain.

Quoique Giovio fût contemporain[1] de ces grands artistes, il n'avait cependant que des connaissances très-superficielles en matière d'art, et il manquait de critique et de goût à tel point, que ses jugements, sous ce rapport, sont toujours erronés ou insuffisants. Néanmoins, quand il a l'air de placer au troisième rang Raphaël, et qu'il semble lui préférer Léonard de Vinci et Michel-Ange, on pourrait admettre qu'il ait voulu seulement désigner Raphaël comme le plus jeune des trois; mais ensuite lorsqu'il cherche à faire entendre que Raphaël dut principalement à son habileté de courtisan sa grande réputation et les honneurs accordés à son talent, on voit clairement qu'il ne veut donner au plus grand des peintres que la troisième place; c'est là une opinion que lui aura peut-être suggéré Sebastiano del Piombo ou quelque autre élève de Michel-Ange. Au reste, Paolo Giovio est tellement léger et inexact dans cette notice, qu'il prend la Prison de saint Pierre, dans la seconde chambre du Vatican, pour le Tombeau du Christ, mais il n'a garde d'oublier

1. Né à Côme le 19 avril 1483; il vivait depuis l'année 1516 à la cour du Pape, à Rome. Ce fut Clément VII qui lui donna l'évêché de Nocera dè' Pagani, dans les États napolitains.

toutefois le bel effet de lumière de cette fresque. En général, il paraît n'avoir regardé les Stanze qu'en passant, puisqu'il ne cite que le Parnasse dans la chambre della Segnatura, et la Bataille de Constantin dans la salle qui doit son nom à cette fresque, sans dire un seul mot des fresques de la salle des Palafrenieri.

Quant aux tableaux à l'huile de Raphaël, il ne parle que du tableau d'autel qui était à S. Pietro in Montorio, c'est-à-dire de la Transfiguration. Son incroyable ignorance des choses d'art ressort assez des deux prétendus défauts qu'il reproche à Raphaël. Ainsi, il l'accuse d'avoir montré une trop grande prédilection pour le nu et d'avoir méconnu absolument les principes de la perspective.

Paolo Giovo donne pourtant dans sa notice un renseignement précieux : il nous apprend que Raphaël leva les plans des édifices de la Rome antique à l'aide de la boussole; Vasari n'avait rien dit de ce fait intéressant.

Voici, au reste, le texte latin de cette esquisse biographique :

Raphaelis Urbinatis Vita.

Tertium in pictura locum Raphael Urbinas mira docilis ingenii suavitate atque solertia adeptus est. Is multa familiaritate potentium, quam omnibus humanitatis officiis comparavit, non minus quam nobilitate operum inclaruit adeo, ut numquam illi occasio illustris defuerit ostentandæ artis. Pinxit in Vaticano nec adhuc stabili authoritate cubicula duo ad præscriptum Julii Pontificis, in altero novem Musæ Apollini cythara canenti applaudunt, in altero ad Christi sepulchrum armati custodes in ipsa mortis umbra dubia quadam luce refulgent. In penitiore quoque Leonis X triclinio Totilæ immanitatem, ac incensæ urbis casus, atque pericula repræsentavit, parique elegantia, sed lascivienti ad modum penicillo, Porticum Leoninam florum omnium ac animantium spectabili varietate replevit; ejus extremum opus fuit devicti Maxentii pugna in ampliore cœnaculo inchoata, quam discipuli aliquanto post absolverunt. Sed ars ei plurimum favit in ea fabula, quam Clemens Pontifex in Janiculo ad aram Petri

Montorii dedicavit; in ea enim cum admiratione visitur puer a Cacodæmone vexatus, qui revolutis et rigentibus oculis commotæ mentis habitum refert. Cæterum in toto picturæ genere numquam ejus operi venustas defuit, quam gratiam interpretantur; quamquam in educendis membrorum toris aliquando nimius fuerit, quum vim artis supra naturam ambitiosius ostendere conaretur. Optices quoque placitis in dimensionibus distantiisque non semper adamussim observans visus est; verum in ducendis lineis, quæ commissuras colorum quasi margines terminarent, et in mitiganda, commiscendaque vividiornm pigmentorum austeritate jucundissimus artifex ante alia id præstanter contendit, quod unum in Bonarota defuerat, scilicet ut picturis erudite delineatis etiam colorum oleo commistorum lucidus ac inviolabilis ornatus accederet. Periit in ipso ætatis flore, quum antiquæ urbis ædificiorum vestigia architecturæ studio metiretur, novo quidem ac admirabili invento, ut integram urbem architectorum oculis consideratam proponeret. Id autem facile consequebatur descriptis in plano pedali situ ventorumque lineis, ad quarum normam sicuti nautæ ex pictæ membranæ magnetisque usu maris ac litorum spatia deprehendunt, ita ipse laterum angulorumque naturam ex fundamentis certissima ratione colligebat. Eo defuncto plures pari prope gloria certantes artem exceperunt, et in his *Franciscus* et *Julius* discipuli vel hac una exquisita artis indole insignes, quod magistri manum perargute et diligenter æmulari videantur.

XVI

SUR LA MORT DE RAPHAEL.

Vasari, sans alléguer aucune espèce de preuves, a donné sur la mort de Raphaël des détails qui jusqu'à un certain point pourraient jeter de la déconsidération sur les mœurs de ce grand homme, et son témoignage, quoique entaché de cette malveillance qu'il a manifestée à l'égard de plusieurs autres artistes, a été accepté néanmoins avec toute la légèreté possible par presque tous les historiens et biographes de Raphaël.

Maintenant, si en recherchant la vérité, nous examinons les lettres de Coelio Calcagnini et de Marc Antonio Michiel, que nous avons citées dans notre ouvrage, nous voyons que ces deux amis de l'illustre défunt parlent avec la plus haute considération et de son caractère et de ses mœurs. Nous voyons aussi, dans ces mêmes lettres, que Raphaël vivait dans une sorte d'intimité avec les plus éminents personnages de son temps, et qu'il avait accueilli, comme un père, dans sa maison l'austère Fabius Calvi dont il suivait les sages conseils. De plus, nous savons par la lettre de Marc-Antoine Michel, que Raphaël est mort après avoir été malade pendant quinze jours, ce qui n'indique pas une maladie de langueur, mais bien une maladie aiguë.

Dans les notices biographiques que l'historien Paolo Giovio et l'antiquaire Andrea Fulvio ont consacrées à Raphaël, ces deux contemporains, et, pour mieux dire, ces deux témoins oculaires, n'ont laissé planer aucun soupçon fâcheux sur la véritable cause de la mort imprévue du peintre d'Urbin. On a donc lieu d'être surpris que, longtemps après de pareils témoignages, Simone

Fornari de Reggio ait osé, dans ses *Osservazioni sopra il Furioso dell' Ariosto,* publiées en 1549, recueillir des bruits absurdes et déshonorants sur la mort de Raphaël, et qu'après lui Giorgio Vasari, pour qui la circonspection aurait dû être un devoir sacré, se soit fait l'écho de ces bruits calomnieux. Simone Fornari manque absolument de conscience historique dans ce qu'il rapporte au sujet de la mort de Raphaël; voici d'abord le passage en question :

« Le cardinal Bibiena voulait faire épouser par Raphaël une de ses nièces, mais celui-ci ne voulut point consommer le mariage, parce qu'il attendait de la noble libéralité du pape un chapeau rouge, qu'il croyait avoir mérité autant par ses travaux que par son génie. Enfin cependant, comme il ne mettait pas de frein à ses amours, il mourut à l'âge de trente-sept ans, le jour même de l'anniversaire de sa naissance[1]. »

Ainsi, Vasari, qui répète à peu près dans les mêmes termes l'assertion de Fornari, s'est fié aveuglément à un écrivain dont la véracité aurait dû lui paraître douteuse et n'a pas pris la peine de remonter lui-même à la source des faits. Bien plus, il ajoute de son chef d'autres détails non moins suspects, en disant que le chapeau de cardinal avait été promis à Raphaël, par cette raison que le pape lui devait de grosses sommes pour ses travaux, et que son élévation au cardinalat eût été à la fois un payement et une récompense. Ensuite il ajoute encore, et comme pour donner plus de vraisemblance à ce qu'il vient de dire sur la mort de Raphaël, que le maître avait, par un sentiment de pudeur, caché à ses médecins la véritable cause de la fièvre lente qui le minait, si bien que ceux-ci, au lieu de lui administrer des remèdes fortifiants, le saignèrent et le firent ainsi mourir d'épuisement.

Nous avons déjà fait justice de l'absurde histoire du chapeau

1. Il cardinale Bibiena il (Raphaello) constrinse a prendere una sua nipote, ma egli non volle il matrimonio consumare, perciochè aspettava il cappel rosso della generosa liberalità di Leone, il quale li pareva per le sue fatiche et la virtù haverlo meritato. Ultimamente per contiñuare fuor di modo i suoi amori se ne morì in età di 37 anni l'istesso dì che nacque.

de cardinal destiné à Raphaël. Ici nous remarquerons qu'il serait tout à fait incompréhensible, si l'on voulait admettre les assertions erronées de Fornari et de Vasari, que Raphaël eût encore pu, quelques jours avant sa mort, déployer cette énergie et cette vigueur de génie que nous avons vues, car une pareille activité physique et morale ne pouvait exister chez un homme usé par de tels excès, attendu que le malade qui a fait abus de ses forces entre toujours dans une période de grande faiblesse avant d'en venir à une désorganisation complète.

D'après ce que nous savons, surtout par le témoignage de Fulvio, de l'immensité des travaux de Raphaël dans les derniers temps de sa vie (et cette supposition est bien plus en rapport avec la noblesse de son caractère), on devrait croire plutôt, comme nous l'avons déjà dit, que l'incessante activité de son esprit et la dévorante ardeur de son imagination avaient surexcité outre mesure sa frêle et délicate santé.

Par la conviction que nous venons d'exprimer, nous devrions être très-reconnaissant au premier secrétaire de l'Académie de Saint-Luc, à Rome, l'abbé Melchior Misserini, pour la communication qu'il a faite à Longhena, traducteur de l'ouvrage de M. Quatremère de Quincy (p. 441), en ce qu'il soutient avoir appris de la bouche du défunt abbé Francesco Girolamo Cancellieri une très-précise narration des causes de la mort de Raphaël, narration que ce dernier avait trouvée dans un manuscrit de la bibliothèque du cardinal Antonelli, et dont le contenu était comme il suit : « Raphaël était d'une très-noble et très-délicate complexion et sa vie ne tenait à son corps que comme à un fil, car il était tout esprit. D'ailleurs, ses forces physiques diminuèrent beaucoup par ses efforts démesurés, et l'on doit admirer combien il a su produire en si peu de temps. Donc, s'étant un jour senti très-épuisé à la Farnesine, le Pape envoya vers lui pour qu'il vînt de suite à la Cour. Pour ne pas être en retard, il courut d'une haleine au Vatican et y arriva dans une forte transpiration. Là, il se trouva dans une grande salle et parla longuement sur les travaux de l'église Saint-Pierre, si bien que sa sueur rentra par

la fraîcheur et il se sentit subitement atteint de maladie. De retour à sa maison, il fut pris d'une fièvre ardente, qui le conduisit malheureusement bientôt au tombeau. » — Mais nous devons, pour la vérité, mentionner que cette donnée ne repose sur aucun fondement sûr; car, après nos recherches, il ressort que l'excellent Cancellieri n'a jamais trouvé un document de ce genre. Nous savons seulement qu'il a dit au cavaliere Vincenzo Camuccini, qui lui parlait de la mort de Raphaël : « qu'il espérait pouvoir prouver que la mort précoce de Raphaël ne saurait aucunement être attribuée à une femme. »

Le Père Pungileoni[1] témoigne aussi, dans sa longue et intime fréquentation avec Cancellieri, que celui-ci ne lui avait cependant jamais rien communiqué au sujet d'un manuscrit contenant des renseignements sur la mort de Raphaël.

Nous n'accorderons pas plus de confiance au récit suivant, rapporté par Rehberg, d'un vieux peintre romain, qui le lui communiqua comme une tradition de famille : « Léon X, instruit par les médecins que Raphaël était atteint sans espérance de guérison, voulut lui donner la dernière bénédiction; mais, lorsque l'envoyé revint annonçant que Raphaël était mort, le pape se serait écrié en versant des pleurs : « *Ora pro nobis.* » Ces mots, sortis de la bouche du chef suprême de l'Église, auraient été considérés par les personnes présentes comme une véritable béatification. Le même écrivain rapporte aussi que Baviera, le serviteur de la « Fornarina, » ayant appris cette nouvelle, la communiqua à sa maîtresse, laquelle, devenue presque insensée par la mort de Raphaël, voulut dans son désespoir empêcher la marche de l'enterrement et qu'elle se serait calmée à la pensée d'une béatification immédiate !

1. *Elogio storico di Raffaello Santi*, p. 245.

SUR LE TOMBEAU DE RAPHAEL.

Nous avons déjà dit que le tombeau de Raphaël se trouvait au Panthéon d'Agrippa, que le pape Boniface IV changea en église sous le vocable de S. Maria ad Martyres, ou della Rotonda, et que ce tombeau était placé dans une chapelle restaurée par Raphaël lui-même, près de l'autel, à gauche, sous une statue en marbre de la Vierge. Nous avons aussi publié la traduction des deux inscriptions consacrées à la mémoire de Raphaël et de sa fiancée. Nous donnerons ici le texte original latin de ces deux inscriptions. Voici celle du tombeau de Raphaël :

D. O. M.
RAPHAELI. SANCTIO. IOANN. F. VRBINATI
PICTORI. EMINENTISS. VETERVMQ. ÆMVLO
CVIVS. SPIRANTES. PROPE. IMAGINES. SI
CONTEMPLERE. NATVRÆ. ATQVE. ARTIS. FŒDVS
FACILE. INSPEXERIS
IVLII II. ET LEONIS X. PONT. MAXX. PICTVRÆ
ET. ARCHITECT. OPERIBVS. GLORIAM. AVXIT
VIX. ANNOS XXXVII. INTEGER. INTEGROS
QVO. DIE. NATVS. EST. EO. ESSE. DESIIT
VIII. ID. APRILIS. MDXX.
ILLE HIC EST RAPHAEL TIMVIT QVO SOSPITE VINCI
RERVM MAGNA PARENS ET MORIENTE MORI.

Cette épitaphe, composée par Pietro Bembo, est gravée sur le socle à gauche. Celle de la fiancée de Raphaël se trouvait autrefois vis-à-vis; mais, quand il fallut faire place à l'inscription funéraire d'Annibal Carrache[1], on incrusta l'épitaphe de Maria Bibiena dans le mur de la chapelle. Cette épitaphe est ainsi conçue :

1. Déjà plusieurs artistes avaient voulu être déposés autour du tombeau de l'illustre maître : ainsi, Peruzzi, Giovanni da Udine, Perino del Vaga, Taddeo Zuccaro, dont l'épitaphe figura jusqu'en 1820 à côté du tombeau de Raphaël, mais dont les restes furent depuis transportés dans la chapelle S. Giuseppe. Flaminio Vacca est aussi enterré près de la chapelle de Raphaël.

MARIÆ. ANTONII. F. BIBIENÆ. SPONSÆ. EIVS
QVÆ. LÆTOS. HYMENÆOS. MORTE. PRÆVERTIT
ET. ANTE. NVPTIALES. FACES. VIRGO. EST. ELATA
BALTASSAR. TVRINVS. PISCIEN. LEONI X. DATAR.
ET. IO. BAPT. BRANCONIVS. AQVILAN. A. CVBIC.
B. M. EX. TESTAMENTO. POSVERVNT
CVRANTE. HIERONIMO. VAGNINO. VRBINATI
RAPHAELI. PROPINQVO
QVI. DOTEM. QVOQVE. HVIVS. SACELLI
SVA. PECVNIA. AVXIT.

La statue de la Vierge, qui surmonte le tombeau, fut exécutée, selon la volonté du défunt, par Lorenzo Lotti; cette Vierge, qui tient dans ses bras l'enfant Jésus représenté debout, est vénérée par le peuple de Rome sous la dénomination de *Madonna del Sasso* (ce qui pourrait bien être une transformation de *Madonna del Sanzio*), et on lui attribue plus d'un miracle. A la considérer au point de vue de l'art, la statue a les qualités de la grande période artistique de la première moitié du seizième siècle, mais elle ne se distingue ni par une création originale et saisissante, ni sous le rapport d'une exécution parfaite.

Par son testament, Raphaël avait aussi destiné une somme de 1,000 scudi à l'achat d'une maison, pour que les revenus de cette maison servissent à faire dire tous les mois, à perpétuité, une messe des morts pour le repos de son âme dans la chapelle même qu'il avait fondée. Les exécuteurs testamentaires achetèrent donc une maison, située dans la via de' Coronari, un manuscrit[1], conservé aux archives de la Rotonda, et portant ce

1. Carlo Falconieri, dans son ouvrage intitulé : *Memoria intorno il rinvenimento delle ossa di Raffaello Sanzio* (Roma, 1833, p. 8), a mis au jour encore un autre extrait tiré du *Registro di patenti* : « Relazione del celebre pittore Raffaello Sanzio di Urbino sepolto in questa nostra chiesa, e colleggiata di S. Maria ad Martyres della Rotonda di Roma. Il celebre Raffaello Sanzio da Urbino principe dei pittori fece fabbricare nella nostra collegiata di S. Maria ad Martyres della Rotonda una cappella sotto l'invocazione della B. Vergine del Sasso, e terminata assegnò per dote di essa due case unite, e poste nella strada dei Coronari in luogo chiamato Panico col peso di celebrare in perpetuo 12 messe al mese per l'anima di esso Raffaello, come dal suo testamento che si dice rogato l'anno 1520 per gli atti dell' Appocelli, oggi Andrea Gabrielli Not. A. C. Quel testamento per diligenza usata non si è potuto rinvenire, nè appresso del Notaro nè da altri, etc. »

titre : *Copia di alcune cose singolari*, nous fournit, à ce sujet, la notice suivante : « Cappella di Raffael d'Urbino sepolto in essa. Beneficio consistente in una casa in Panico nel fine de' Coronari, sopra cui vi è il ritratto di Raffaello. » — La maison, qui existe encore, est connue sous le nom de *l'Immagine*. Le premier desservant de la chapelle fondée par Raphaël fut son propre neveu, D. Girolamo Vagnini, qui augmenta encore les revenus de la fondation. Sur la demande de l'archidiacre Gio. Siticella, le pape Grégoire XIII publia une bulle, en 1581, *Kal. Maii an. IX*, d'après laquelle la rente de 60 *scudi di Camera* serait à perpétuité réunie aux revenus de l'archidiacre de la Rotonda. Mais, depuis 1705, un certain archiprêtre nommé Carbonara, a tellement grevé la propriété de la maison de l'Imagine par suite de la restauration complète qu'il lui a fait subir, que cette maison ne rapporte plus que quelques scudi au profit de la Rotonda. Il n'y a donc plus de quoi payer une messe mensuelle pour le repos de l'âme de Raphaël.

Cent cinquante-quatre ans après la mort de Raphaël, le peintre Carlo Maratti, pour honorer la mémoire du plus grand peintre de l'Italie, fit exécuter sous ses yeux, par Paolo Naldini, un buste en marbre, qui fut placé dans une niche ovale au-dessus de l'épitaphe[1] avec cette inscription :

VT. VIDEANT. POSTERI. ORIS. DECVS
AC VENVSTATEM
CVIVS. GRATIAS. MENTEMQVE. CÆLESTEM
IN. PICTVRIS. ADMIRANTVR
RAPHAELIS. SANCTII. VRBINAT. PICTORVM. PRINCIPIS
IN. TVMVLO. SPIRANTEM. EX. MARMORE
VVLTVM
CAROLVS. MARATTVS. TAM. EXIMII. VIRI
MEMORIAM. VENERATVS
AD. PERPETVVM. VIRTVTIS. EXEMPLAR
ET. INCITAMENTVM
P. AN. MDCLXXIV.

1. Le buste de Raphaël a été enlevé en 1820, ainsi que celui d'Annibale Carracci et beau-

Les restes mortels de Raphaël étaient demeurés plus de trois siècles dans la sépulture qu'il avait désignée lui-même, quand s'éleva tout à coup un grand débat entre les antiquaires de Rome, non-seulement au sujet d'une tête de mort que l'on conservait précieusement dans une boîte en verre, à l'Académie de Saint-Luc, et qui passait pour être celle du grand artiste, sans qu'on eût jamais fait mention de l'ouverture du tombeau de Raphaël[1], mais encore concernant l'église dans laquelle le grand peintre d'Urbin aurait été inhumé. Débat vraiment étrange, car, en présence de l'épitaphe même du tombeau, la lettre de Marc Antonio Michiel, et l'ouvrage de Vasari, qui parle de ce tombeau dans les Vies de Raphaël, de Lorenzetto et de Taddeo Zuccaro, étaient bien faits pour que le doute ne fût pas même permis. Néanmoins ces discussions très-vives et très-prolongées engagèrent le sculpteur cavaliere Fabris, régent de la congregazione dei Virtuosi, à demander au gouvernement la permission d'ouvrir le tombeau de Raphaël au Panthéon, ou, pour mieux dire, d'y chercher ce tombeau. Car, quoique le lieu de la sépulture soit très-clairement désigné dans l'épitaphe et dans la lettre de Marc Antonio Michiel, il semble toutefois qu'on se soit surtout préoccupé du témoignage de Vasari qui, en effet, dans la Vie de Raphaël, ne s'exprime pas à cet égard avec toute la clarté désirable. Bref, sur la demande du cavaliere Fabris, en date du 7 juin 1833, la permission tant désirée fut accordée ; on commença, le 9 septembre, à midi, les recherches pour découvrir le tombeau de Raphaël ; mais, chose assez surprenante, jusqu'au 12 septembre, on ne fouilla que sous les dalles de marbre autour de l'autel, et naturellement sans aucun résultat ; mais, dès qu'on se fut décidé à enlever l'autel, on trouva tout de suite une voûte de briques, de construction moderne, fermée d'un mur, et l'on reconnut aussitôt le tombeau de

coup d'autres qu'Antoine Canova avait placés au Panthéon en l'honneur des grands artistes, et tous ces bustes ont été transportés au musée du Capitole.

1. MM. Misserini et Girolamo Gigli ont bien prétendu qu'on avait ouvert anciennement le tombeau ; mais ces assertions, qui ne reposaient sur aucun document écrit, furent dès lors considérées comme des fables inventées à plaisir.

Raphaël. Le 14 du même mois, en présence du cardinal Zurla et de différentes commissions de notaires et de médecins, on continua les fouilles. Comme nous avons sur cet événement une relation circonstanciée du plus haut intérêt, écrite par un grand artiste allemand contemporain, qui s'est toujours inspiré des œuvres du peintre d'Urbin, en un mot, par Friedrich Overbeck, de Lübeck, nous ne pouvons mieux faire que de reproduire ici cette relation en l'abrégeant quelquefois :

A Philipp Veit,

Directeur de l'Institut des Beaux-Arts de Staedel, à Francfort-sur-Mein.

Rome, le 18 septembre 1833.

« Ce qui a eu lieu ici ces jours derniers, ce qui préoccupe encore en ce moment tous ceux qui aiment les arts ou les cultivent, ce dont j'ai été le témoin oculaire et ce qui m'a touché jusqu'au fond de l'âme, ne t'intéressera pas moins vivement, et comme la nouvelle de ce grand événement va se répandre sans doute, et qu'elle pourrait t'arriver toute défigurée, je crois de mon devoir de te raconter moi-même ce que mes yeux ont vu; je pourrais presque ajouter ce que mes mains ont touché.

« Sache donc, très-cher ami, que j'ai plongé mes regards dans le cercueil de Raphaël et que je l'ai vu lui-même, le cher et incomparable maître; mon âme est encore tellement accablée d'émotion, que c'est presque un besoin pour moi de te faire partager cette émotion. Certainement, en lisant ces lignes, tu ne seras pas peu étonné, et tu me rendras grâce, si je te transmets quelque chose de précis sur les circonstances de ce fait mémorable.

« Tu sais peut-être que depuis le milieu du seizième siècle il existe à Rome une congrégation d'artistes, sous la dénomination de : *congregazione dei Virtuosi* (di S. Giuseppe di Terra Santa) *del Pantheon;* elle possède la chapelle de Saint-Joseph au Panthéon, au-dessus de laquelle est un oratoire, où l'on arrive par un petit escalier situé sous le portique, à gauche de l'entrée; c'est dans cet oratoire que cette congrégation se réunit une fois tous les mois pour le soin de ses affaires. Dans ces réunions, il était déjà

question depuis plusieurs années des moyens qu'il faudrait employer pour terminer le débat relatif au tombeau de Raphaël; car quelques-uns (et notamment l'avocat Carlo Fea), en contradiction avec les témoignages les plus incontestables, disaient que ce tombeau devait se trouver dans l'église S. Maria sopra Minerva, attendu que les gens d'Urbin, résidant à Rome, avaient déjà, du temps de Raphaël, une chapelle sépulcrale dans cette église. Je ne parlerai pas du sentiment de surprise et de tristesse qui m'a saisi, aussi bien que tant d'autres, lorsque la nouvelle se répandit à Rome que le régent actuel de la congrégation, le sculpteur Fabris, que tu connais, avait su obtenir l'autorisation de faire faire des fouilles dans la Rotonda; ce sentiment pénible fit bientôt place à d'autres sentiments bien plus puissants et d'une nature bien différente. Les chanoines de la Rotonda avaient consenti aux fouilles, et, après avoir obtenu l'autorisation du vicaire et du cardinal titulaires, on se mit à l'œuvre. Mais, comme tu te le rappelleras, l'Académie de Saint-Luc possède un crâne qui passe, depuis je ne sais quelle époque, pour être celui de Raphaël; le président actuel de l'Académie, l'architecte Salvi, crut devoir demander la permission d'assister aux fouilles avec une députation académique, ce qu'on ne lui refusa pas, et, grâce à cette circonstance, j'ai eu le bonheur de faire partie de la députation, comme membre de l'Académie de Saint-Luc. Mais, en même temps, on nous adjoignit d'autres députations de l'Académie archéologique et de la commissione delle Belle Arti, ainsi que des professeurs de chirurgie et de chimie, et toutes les fouilles furent exécutées en présence de plusieurs notaires et sous les yeux mêmes du cardinal vicaire, du governatore et du maggiordome; si je rappelle toutes ces particularités avec une si minutieuse exactitude, c'est afin qu'il ne puisse pas s'élever le moindre doute dans ton esprit sur le soin extrême avec lequel on a procédé à la recherche du tombeau de Raphaël.

« Je ne te rapporterai pas néanmoins tous les incidents des fouilles; je ne te peindrai pas non plus comment notre espérance allait tantôt s'augmentant et tantôt diminuant; enfin, le 14 sep-

tembre de cette année, jour de l'Élévation de la croix, à midi précis, on trouva une sépulture de tout point analogue à ce que Vasari en rapporte dans la Vie de Raphaël, c'est-à-dire un cercueil complétement enveloppé de maçonnerie, et qui, malgré son état de destruction presque complète, contenait cependant un squelette assez bien conservé. C'étaient là les précieux restes que nous cherchions. Aussi toutes les personnes présentes, sans exception, furent-elles convaincues bientôt, même en l'absence de toute preuve matérielle d'identité, que cette sépulture était bien celle de Raphaël, en raison de la place qu'elle occupait et qui ne pouvait appartenir qu'à elle seule.

« Tu ressentiras infailliblement en lisant ces lignes la pieuse émotion dont nous fûmes tous pénétrés lorsque les ossements du cher maître étaient là découverts devant nous !

« Tu peux aussi, Vasari à la main, après avoir lu le passage où il est question de ce tombeau, te rappeler la Vierge en marbre de Lorenzetto, placée sur l'autel à gauche de l'entrée, mais imagine-toi cet autel enlevé : c'est justement aux pieds de la statue de la Vierge, sous une voûte basse construite exprès, à deux palmes (environ 16 pouces 7 lignes) au-dessus du sol de l'église, que reposent les restes de Raphaël. Vasari a donc eu raison de dire que la statue de la Vierge lui sert de tombeau, et c'est là un tombeau que l'on aurait de la peine à imaginer plus grandiose.

« Puisse un événement qui, certes, est intéressant pour l'histoire des arts, avoir des conséquences notables pour notre époque et pour l'avenir ! Puissent, en souvenir du très-vénéré maître, beaucoup d'artistes se rendre dignes d'hériter de son génie qui, par malheur, hélas ! est enfoui bien plus profondément que ses os.

« Il est question d'une cérémonie solennelle, mais qui probablement sera retardée jusqu'à ce que la Rotonda n'ait plus à craindre les inondations du Tibre. Ce qu'on fera encore en l'honneur de Raphaël, je l'ignore jusqu'à présent, mais il est probable qu'après quelques jours qui seront accordés à l'impatiente curiosité du public, les précieux ossements seront enfermés dans un

sarcophage de marbre antique que le maggiordome a déjà offert, et qui serait placé et enmuré au même endroit. Quant au prétendu crâne de Raphaël que possède l'Académie de Saint-Luc, des documents certains, qui viennent d'être retrouvés, prouvent que c'était seulement le crâne du fondateur de la congrégation dei Virtuosi (existant depuis 1539), lequel était chanoine de la Rotonda et se nommait D. Desiderio d'Adjutorio. Espérons qu'au lieu de ce crâne apocryphe, qu'on ne présentera plus à la vénération des artistes, nous aurons bientôt un bon moulage de la véritable tête de Raphaël. Cette tête, comme je vous l'ai dit, est bien conservée et possède encore toutes ses dents. »

Le cercueil de bois de pin, dans lequel le corps de Raphaël avait été déposé, était recouvert d'un fort crépi de chaux et de travertin pilé où se voyaient parfaitement empreintes les veines du bois. Cette enveloppe de maçonnerie offrait des ornements légèrement peints en noir et en rouge. Le vêtement avec lequel le cadavre avait été enseveli devait être attaché par beaucoup de petites boucles et d'épingles en métal. Le cav. Fabris en conserva quelques-unes; les autres furent réintégrées avec les ossements dans un nouveau cercueil. Le squelette avait en longueur sept palmes et demie, mesure romaine, et presque cinq pieds deux pouces de l'ancienne mesure de France. Sa tête, selon l'usage canonique, était tournée du côté droit de l'autel, ou, comme on disait autrefois : *a cornu evangelii*. Le crâne fut trouvé en parfait état de conservation; seulement, à la partie postérieure qui touchait au sol, on remarquait une petite place en décomposition, ce qui était causé probablement par l'eau des inondations du Tibre. D'après le moule en plâtre que nous avons vu chez le sculpteur Fabris, la tête devait être d'une beauté parfaite; le front s'avance en saillie au-dessus des yeux, mais il n'est pas large et n'offre pas une hauteur considérable. Par contre, la partie occipitale du crâne forme un bel arc d'une ampleur extraordinaire. En général, toutes les parties de la tête présentent un développement égal sans que l'une prédomine sur l'autre. Les dents, par-

faitement conservées et fortement attachées, sont d'une admirable blancheur; il y en a quatorze dans le haut et quinze dans le bas. La main droite, dont les os adhéraient encore ensemble, fut moulée en plâtre ainsi que le larynx, remarquable par son volume, qui était encore flexible et qui conservait son aspect. Mais, après le moulage, la main, à ce que nous assura M. Fabris, tomba en poussière. Le larynx, au contraire, fut placé, scellé dans une boîte de verre et remis dans la tombe avec le squelette.

Lorsque le cercueil fut ouvert, et, plus tard, après le lavage du squelette, le peintre Car. Vincenzo Camuccini fit, d'après nature, quelques dessins qui furent lithographiés par Giambattista Borani. En voici la liste :

1° Vue de la voûte sépulcrale entr'ouverte, avec le squelette de Raphaël à demi caché sous le limon que les eaux avaient déposé ;

2° La même vue, après que le limon eut été enlevé ;

3° Vue de la chapelle avec la voûte sépulcrale et la statue de la Vierge que Raphaël avait fait faire pour son tombeau ;

4° Dessin du sarcophage antique, donné par le pape Grégoire XVI pour y déposer les ossements de Raphaël.

Ces lithographies, avec la relation des fouilles et de la découverte du tombeau, furent offertes par la congrégation dei Virtuosi aux admirateurs de Raphaël.

Le chevalier Camuccini avait obtenu un privilége pour faire et publier ces dessins. Or, il arriva que M. Horace Vernet qui, comme directeur de l'Académie de France à Rome, était aussi présent à l'ouverture du tombeau, voulut en faire un dessin, mais le sculpteur Fabris s'y opposa en lui déclarant que le chevalier Camuccini était seul autorisé à prendre des croquis sur les lieux. M. Horace Vernet, quoique très-surpris de cette prétention exorbitante, remit son crayon dans sa poche et demanda froidement s'il ne lui serait pas permis de faire au moins un dessin de mémoire? Dans l'après-midi, de retour à l'Académie de France, il peignit avec la facilité qui lui est propre un petit tableau avec quelques figures qui étaient toutes des portraits, et

représentant la découverte du tombeau ; puis il fit exécuter sur-le-champ une lithographie d'après ce tableau. Ce fut une affaire. Les monopoleurs, qui avaient obtenu d'avance un privilége pour reproduire en dessin le sujet que M. Horace Vernet avait traité sans autorisation, s'opposèrent activement à l'impression de cette lithographie, qu'ils regardaient comme un empiétement sur leurs droits. Il n'en fut donc tiré que peu d'exemplaires[1]. Plus tard, M. Vernet donna son tableau à M. Pierre de Cornelius, lors du séjour de ce peintre à Paris.

Après cette digression retournons au fait. La découverte des restes de Raphaël n'excita pas seulement une vive curiosité à Rome; ce fut un véritable enthousiasme, et le squelette, exposé publiquement dans une caisse fermée avec une glace, fut visité par une foule immense. Au bout d'un mois, le 18 octobre, les honneurs funéraires furent rendus au maître, dont les ossements allaient retourner à leur place primitive. Devant l'autel on avait élevé un catafalque sur lequel le nouveau cercueil de bois de pin verni était entouré de cierges allumés. Là étaient présents les membres de l'Académie de Saint-Luc, ceux de la société d'Archéologie et de la congrégation dei Virtuosi. En outre, on avait encore distribué plus de 3,000 cartes d'entrée. Les membres du haut clergé n'assistaient pas à cette imposante cérémonie, à l'exception de monsignore Grimaldi, gouverneur de Rome, et de monsignore dell' Armi Uggolini, comme remplaçant du cardinal Rivarola, titulaire de l'église de la Rotonda. On conclut de l'absence systématique des membres du sacré collége, qu'ils n'approuvaient pas ces secondes funérailles, quoiqu'ils les eussent tolérées. Après que l'authenticité du squelette eut été encore une fois constatée, le notaire dressa un acte qui contenait l'inscription suivante, et il en donna lecture à l'assemblée.

1. Cette lithographie porte l'inscription suivante : *Sepolcro di Raffaello di Urbino scoperto il* 14 *settembre* 1833 *al Panteon. Litografia delle belle arti di Coccarinini. Roma, via del Clementino, n°* 91.

GREGORIO. XVI. PONTIFICE. MAXIMO. SEDENTE. ANNO. III. INDICT. VI. RAPHAELIS. SANCTII. VRBINATIS. OSSA. HEIC. JAM. CONDITA. VII. ID. APRIL. ANNI. MDXX. REPERTA. SVNT. POSTRIDIE. ID. SEPTEMBR. ANNI. MDCCCXXXIII. CL. SOCIETATE. ARTIFICVM. BONARVM. ARTIVM. A. D. IOSEPHO. SVMPTV. SVO. REM. VRBI. ATQVE. ARTIBVS. DECORAM. PROMOVENTE. ET. CVRANTE. VV. EE. PETRO. FRANCISCO. GALLEFFIO. S. R. ECCL. CAMERARIO. DNO. PLACIDO. ZVRLA. SANCTISSIMI. DOMINI. NOSTRI. IN. SACRIS. VICARIO. ET. AVGVSTINO. RIVAROLA. HVJVS. TITVLI. DIACONO. CARDINALIBVS. R. P. D. CONSTANTINO. PATRITIO. PONTIFICIÆ. DOMVS. PRÆFECTO. ET. VV. RR. BASILICÆ. CANONICIS. ADNVENTIBVS. XIII. VIRIS. MONVMENTIS. ARTIVM. OPTIMARVM. COGNOSCENDIS. CVRANDIS. CONLEGIO. ARTIFICVM. A. D. LVCA. ET. CONLEGIO. ARCHÆOLOGORVM. PROBANTIBVS. OSSA. EADEM. DILIGENTER. CVRANTIBVS. ANTONIO. TRANSMVNDO. BARONE. CELLINÆ. ET MIRABELLI. CLINICES. EXTERIORIS. IN. ROM. ARCHIGYMNASIO. P. P. ET. ANTONIO CHIMENTIO. P. P. CHEMIÆ. IN. EOD. ARCHIGYMNASIO. REPOSITA. SVNT. XV. KAL. NOVEMBR. ANNI. EIVSDEM. MDCCCXXXIII. PLVMBEO. IN. CONDITORIO. SIGNIS. MVNITO. ILLVDQ. IN. ARCA. MARMOREA. ANTIQVI. OPERIS. A. SANCTISSIMO. DOMINO. NOSTRO. GREGORIO. XVI. PONT. MAX. DONO. DATA. INCLVSVM. ATQ. ABDITVM. EST.

Ce document, écrit sur parchemin, avait été enfermé dans un cylindre de plomb et joint aux ossements. L'avocat Carlo Fea y apposa, séance tenante, cinq cachets qui s'attachaient avec un fil violet en forme de croix. Pendant le chant du *Miserere,* le cercueil de bois fut déposé dans le sarcophage de marbre donné par le pape. Ce cercueil de bois en contenait un autre en plomb avec un couvercle de même métal, qui fut également scellé en six endroits avec les sceaux du chapitre de la congrégation des Virtuosi, de la commission des Beaux-Arts, de l'Académie de Saint-Luc, de l'académie d'Archéologie et du maggiordome. Sur le couvercle en marbre du sarcophage, on voit au milieu le monogramme du Christ avec une croix de chaque côté gravée en creux. La face principale de ce monument antique offre en bas-relief trois têtes de taureaux entourées de feuilles de laurier, avec trois petits oiseaux au-dessous.

Au bord supérieur du sarcophage, on lit le distique composé par Pietro Bembo :

Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens et moriente mori.

Puis dans le milieu :

Ossa et cineres Raph. Sanc. Urb.

Enfin, dans le bas :

Gregorius XVI. P. M. Anno III. indit. VI.
Arcam antiqui operis concessit.

Sur les faces latérales, il y a des bas-reliefs représentant chacun un petit laurier avec deux oiseaux au bas.

Après que le sarcophage eut été descendu sous la voûte sépulcrale, le chevalier Fabris mit la première brique recouverte de ciment pour la fermeture du tombeau; après lui les autres présidents académiques vinrent successivement ajouter une brique à la maçonnerie et terminèrent ainsi la solennité [1].

En mémoire de cet événement, on plaça plus tard une table de marbre sur le côté gauche du pilastre, à côté de l'autel de la Madonna del Sasso, avec cette inscription :

RAPHAELIS. SANCTI. VRBINATIS.
CINERES. ET. OSSA.

INTRA. CAVVM. ARCVATVM. DVCTO. PARIETE. OBSTRUCTUM.
OPERE. TUMVLTVARIO. FACTVM.
IN. IMO. PILÆ. HVIVS. ANTIQVÆ. PONE. ARAM. SCAPO. CVI. IMPOSITVM. SIGNVM. CVM. ÆDICVLA. MARIÆ. VIRGINIS. SAXANÆ. ÆRE. ILLIVS. TESTAMENTARIO. A. LAVR.. LATTO. SCVLPTVM. EX. MARMORE. PER. ANNOS. PLVS

1. On en trouve des relations détaillées dans les ouvrages suivants : Avv. D. Carlo Fea, *Per la invenzione seguita del sepolcro di Raffaele Sanzio da Urbino* (Roma, 1833, in-4); Carlo Falconieri Siciliano, *Memoria intorno il rinvenimento delle ossa di Raffaello Sanzio* (Roma, 1833, in-8); *Istoria del ritrovamento delle spoglie mortali di Raffaello Sanzio da Urbino*, scritta dal principe D. Pietro Odescalchi dei duchi del Sirmio, con l'aggiunta delle notizie aneddote raccolte dal cav. Pietro Ercole Visconti, secretario pertetuo della pontifica accademia d'Archeologia, etc. (Roma, 1833, in-8.)

CCCXIII CVIQVE. LATENTIA. QVOD. FRVSTRA. HOC. ILLÆ. SOLO. TENTATO. PERQVISITA. TANDEM. XVIII. KAL. OCTOBR. ANNI. MDCCCXXXIII. GREGORI. XVI. P. M. SACRI. PRINCIPATVS. AN. III. DESIDERIVM. EXPLEVERINT. OMNIVM. ET. SE. VIDENDA. DEDERINT. QVOD. QVE. EADEM. HONESTIVS. ATQ. IN. ORDINEM. COMPOSITA. INTRA. ARCAM. PINEAM. OCCLVSAM OBSIGNATAM. ALIS. DVABVS. IMMISSAM. ALTERI. PLVMBEÆ. ALTERI. MARMOREÆ. HAC. OPERIS. ANTIQVI. AB. INDVLGENTISSIMO. PRINCIPE. DONO. DATO. ILLE. ITERVM. SVBTER. FEDES. MAGNÆ. MATRIS. CLEMENTISSIMÆ. VBI. IVSSA. EX. TESTAMENTO. ERANT. BONA. CVM. SPE. QVIESCERE. XV. KAL. NOVEMBRIS. INSEQVENTIS. RELIGIOSISSIME. CONDITA. FVERINT. IOSEPH. FABRIS. SCVLPTOR. MAGISTER. PERPETVVS. ET. COLLEGIVM. IOSEPHIANVM. PICTORVM. SCVLPTORVM. ARCHITECTORVM. PETRO. FRANCISCO. GALLEFFIO. PRÆFECTO. COLLEGI. CVRATORVM. VRBIS. ET. VECTIGALIVM. PLACIDO. ZVRLA. VICE. SACRA. ANTISTITE. VRBIS. AVGVSTINO. RIVAROLA. BASILICÆ. HVIVS. S. MARIÆ. AD. MARTYRES. DIACONVS. ISDEM. S. ROM. ECCL. PATRIBVS. CARDINALIBVS. CONSTANTINO. PATRITIO. ARCHIEPISCOPO. PHILIPPENSI. DOMVS. PONTIFICIÆ. PRÆFECTO. ET. ORDINE. AMPLISSIMO. CANONICORVM. BASILICÆ. EIVSDEM. ADNVENTIBUS. XIII. VIRIS. MONVMENTIS. OMNIGENIS. ANTIQVITATIS. ET. ARTIVM. BONARVM. PROCVRANDIS. ET. COLLEGIS. PONTIFICIS. PICT. SCVLPT. ARCHITECT. A. S. LVCA. ET.

ARCHÆOLOG. PROBANTIBVS.

AVCTORES. CVRATORES. QVE. REI.

NE. MEMORIA. INTERCIDERET.

P. P.

POSTQVAM. OCVLIS. NOSTRIS. CARISSIMA. VIDIMVS. OSSA.

CARIVS. HAVD. VSQVAM. QVOD. VIDEAMUS. ERIT.

A l'occasion de la découverte du tombeau, on ouvrit une souscription pour élever un monument à Raphaël. Cette souscription produisit de fortes sommes en peu de temps; et néanmoins, jusqu'à présent, rien n'a encore été décidé ni sur l'endroit où ce monument doit être érigé, ni sur l'artiste qui sera chargé de l'exécuter.

Les habitants d'Urbin ont aussi le projet de faire ériger une statue en marbre à leur illustre concitoyen sur la place du Marché, non loin de la maison même de Raphaël, car la ville natale du plus grand des artistes n'offre pas d'autre témoignage

de l'admiration et de la reconnaissance publiques qu'un portrait de Raphaël exposé dans la maison communale, avec l'inscription suivante :

RAPHAEL SANCTIVS PICTOR VRBINAS
COGNOMENTO DIVINVS
RAPHAEL VENEZIANELLVS HANC OPTIMI
CONCIVIS SVI EFFIGIEM EXPRIMENDAM
CVRAVIT AN. DOM. MDCCLXXV.

En attendant, Thorwaldsen, inspiré par son génie, sous l'influence de cette espèce de culte tardif que l'Italie entière semblait jalouse de rendre à son plus grand peintre, avait fait l'ébauche d'un bas-relief représentant l'apothéose du divin maître. Dans ce bas-relief, Raphaël, comme livré à la pensée de ses créations, est assis sur des fragments d'architecture antique et tient une tablette sur laquelle il va dessiner; un Amour soutient de la main droite cette tablette, pendant que de la gauche il lui offre des roses et des pavots. Deux génies sont debout à ses côtés : celui de la Foi tenant un flambeau enflammé, et celui de la Renommée portant une branche de palmier; ce dernier s'apprête à couronner de lauriers l'artiste immortel.

Il est à regretter que le projet du grand artiste suédois n'ait pas été mis à exécution de son vivant, car Thorwaldsen aurait sans doute donné à sa composition un caractère plus grandiose, et plus analogue au génie de Raphaël.

FIN DU PREMIER VOLUME.

ADDITIONS DE L'ÉDITEUR.

I

SUR LA FONTAINE DELLE TARTARUGHE.

M. Passavant, p. 206, attribue à Raphaël le dessin de cette fontaine, que tous les Guides de Rome s'accordent à décrire sous le nom de Taddeo Landini. L'opinion du savant auteur de cette histoire est assez imposante pour qu'il faille ne la combattre qu'avec des autorités. C'est pourquoi nous imprimons ici une lettre que nous a écrite à ce sujet M. Anatole de Montaiglon, le savant rédacteur des *Archives de l'art français.*

LETTRE A M. PAUL LACROIX SUR L'AUTEUR DE LA FONTAINE DES TARTARUGHE.

Je ne saurais trop vous remercier du plaisir que vous m'avez procuré en me faisant lire les bonnes feuilles de ce beau livre. Me permettrez-vous seulement de vous soumettre une observation sur un point de détail, l'attribution que M. Passavant fait à Raphaël (p. 206-207) de la fontaine qui décore la place du palais Mattei?

Je n'ai pas sous la main de Guides modernes, mais vous les savez trop paresseux pour croire qu'ils doivent manquer de répéter les anciens; or dans ceux-ci l'on trouve cités, comme ceux des auteurs de cette fontaine, deux noms, un d'architecte et un de sculpteur, et leur date commune exclut toute participation de Raphaël, quelque éloignée qu'on la veuille supposer. Le *Mercurio errante* de Pietro Rossini (10e édit., 1776, t. II, p. 230) donne le nom du Florentin Taddeo Landini avec la date

de 1585, et la *Descrizione* de l'abbé Titi (édit. de 1763, p. 86) ajoute au nom de ce sculpteur florentin celui de Jacques Della Porta, cet élève de Vignole qui partage avec Fontana l'honneur d'avoir élevé la coupole de Saint-Pierre sous le pontificat de Sixte-Quint.

Ce ne sont, il est vrai, que des Guides, et l'on pourrait, à tout prendre, ne pas tenir plus de compte du Milizia (*Vite degli architetti*, 1768, in-4°, p. 308), bien qu'il ne manque pas de citer, parmi les ouvrages dont Giacomo donna le dessin, cette fontaine des Tortues ; mais, au dix-septième siècle, le Baglione, dans son ouvrage, publié dès 1642, sur la vie des artistes ayant travaillé à Rome depuis le pontificat de Grégoire XIII jusqu'à celui d'Urbain VIII, c'est-à-dire depuis 1572 seulement, est une autorité véritable. Or il dit une première fois, à l'article de Giacomo (p. 82) : « Il fit, sous le pontificat de Grégoire XIII, les fontaines de la place Navonna, celle de la place Colonna et celle de la place du Peuple, à côté de l'obélisque. La fontaine du Panthéon, celle du Capitole avec sa façade et la statue de Marforio, la fontaine en avant de la porte des Juifs et *la très-belle fontaine des seigneurs Matthei sur la place des Funari*[1] sont de beaux témoignages de ses talents. Du temps de Sixte-Quint, il éleva encore celle des seigneurs Muti sur la place d'Ara-Cœli et une autre sur la place de la Madonna du Mont. » Baglione ne manque pas davantage de mentionner la fontaine dont il s'agit à l'article de Landini, dont il parle, de plus, comme étant lui-même architecte (p. 63) : « Taddeo Landini vint de Florence à Rome sous le pontificat de Grégoire XIII et fit à cette époque divers ouvrages... Il donna les modèles des quatre statues de jeunes hommes qui furent fondues en bronze pour la belle fontaine de la place Matthei, où elles sont toujours ; elles lui valurent beaucoup d'éloges et furent regardées comme des ouvrages excellents. »

Il y a même, sur ces statues, beaucoup mieux au point de vue de la critique, même la plus exigeante, non plus une mention postérieure de soixante ans, qui pourrait n'être qu'une attribution, mais un témoignage véritablement contemporain et irrécusable. On connaît les *Antiquitates urbis Romæ* d'Andrea Fulvio, qui furent publiées pour la première fois en 1527, et dont il parut à Venise, en 1543, chez Michele Tramezino, une traduction italienne faite par le Florentin Paulo dal Rosso. Plus tard cette traduction fut, en 1588, réimprimée encore à Venise par Girolamo Francini, mais avec de notables additions, nécessairement dues, à cause de leur date, à la plume du nouvel éditeur, le Romain Girolamo Ferrucci.

Trois chapitres seulement, insérés dans le cinquième livre, se rapportent à des travaux modernes ; l'un (feuillets 316-320) se rapporte à la fameuse érection faite, en 1585, par Fontana de l'obélisque de la place

1. Sainte Catherine des Cordiers, élevée en 1564. L'abbé Titi donne le dessin à Giacomo.

de Saint-Pierre; le second (feuillets 320-321 *recto*) au cheval de bronze fait par le Ricciarelli pour la statue de Henri II et qui venait, en 1586, d'être amené, de l'atelier où il était resté, sur le mont Quirinal, au palais Rucellai; tous deux doivent de figurer dans ce livre de 1588 à la date récente et à l'intérêt tout actuel des faits auxquels ils se rapportent; le troisième chapitre (feuillets 321 *verso* à 322 *recto*), qui est intitulé : *La fontaine de la place des Matthei*, est, comme on va le voir, dans la même condition, et l'on remarquera surtout le commencement, qui donne la raison d'être de l'érection simultanée de tant de fontaines, impossibles à Rome auparavant :

« Sous le pontificat du pape Grégoire XIII (1572-1585) l'on commença à faire venir à Rome l'eau de Salone[1] et à la distribuer dans différents quartiers pour avoir des fontaines utiles à l'usage public et particulier et à la commodité de la ville et de ses habitants. Parmi celles qui ont été faites aux frais publics, la plus belle qui se voie jusqu'à présent, à cause de la belle décoration qui s'y remarque, est celle élevée sur la place des seigneurs Matthei, à l'endroit où passe pour avoir anciennement été le cirque Flaminien, par les soins (procurandone ciò) du seigneur Mutio Matthei. Quatre vasques, de dimension moyenne, et sculptées à l'imitation de coquilles marines rustiques, — elles sont de ce marbre qu'on appelle mischio Africano (brèche d'Afrique?), — supportent la tête de quatre dauphins de bronze dont la gueule lance de l'eau. Au-dessus de ces dauphins quatre statues de jeunes gens, de grandeur naturelle, aussi de bronze, et travaillées avec un soin et un talent merveilleux, sont d'un art si beau et si gracieux qu'au sentiment de plusieurs elles n'ont rien à envier aux ouvrages de l'antiquité. Chacune de ces quatre très-belles figures porte sur un seul pied et lève l'autre; celui-ci, qui est différent à chacune pour arriver à ce que les poses se contrastent et se fassent pendant, est appuyé sur la tête des dauphins qu'il semble presser pour les forcer à jeter de l'eau. Le mouvement de leurs bras comme celui de leurs jambes est combiné de façon à ce qu'ils se fassent de même pendant; d'une main ils tiennent la queue des dauphins, et de l'autre, qui est élevée, ils ont l'air de soutenir au-dessus de leur tête[2] une vasque ronde du même marbre qui forme le couronnement de la fontaine, comme on l'a montré, du mieux qu'on a pu, dans ce dessin fait d'après nature[3]. Parmi toutes les fontaines qui sont aujourd'hui à Rome, la grâce et l'excellence du travail font que

1. « Cette eau précieuse de l'Acqua Vergine naît à huit milles de Rome, entre la route de Rivoli et celle de Palestrine, à côté de la ferme de Salone. » (Vasi, édit. de 1812, I, 175.)

2. C'est de cette main qu'ils tiennent sur le bord de la vasque les tortues qui ont donné leur nom au monument.

3. Ceci se rapporte à un petit bois inséré en tête du texte, d'ailleurs très-insuffisant, et cependant plus fin et plus élégant que toutes les gravures qu'on connaisse de cette fontaine.

celle-ci est regardée comme la plus belle et la plus parfaite. *L'auteur de ce bel ouvrage, car il ne doit pas être passé sous silence, est le Florentin Taddeo Landini, habile et savant artiste de ce temps, qui le fit en l'année* 1585. La dépense totale, à ce que j'ai appris de personnes dignes de foi, s'est montée à la somme de douze cents écus, et ce prix paraît bien minime quand on voit combien il est dépassé par la beauté et par l'excellence de l'ouvrage. »

Comme on le voit, ces détails sont si contemporains, si complets et si précis qu'ils ne peuvent être révoqués en doute. En 1750, dit l'abbé Titi, le sénat romain ayant fait nettoyer cette fontaine, l'on put admirer la beauté des divers marbres antiques qui y sont employés et la perfection de la fonte ; mais l'eau mit si peu de temps à empâter de nouveau le tout de ses dépôts calcaires, qu'en 1763 le même abbé disait qu'on n'y distinguait plus rien. Si depuis lors aucune restauration n'est intervenue, la forme et la ligne elles-mêmes doivent être tellement enveloppées et voilées qu'il faut moins tenir l'opinion de M. Passavant pour une erreur que pour le plus bel éloge qu'il pût faire de Landini ; son admiration est même le témoignage le plus complet qu'on puisse rendre à la grâce de l'invention du Taddeo et à l'élégance personnelle de son goût, bien remarquable à une époque où l'on n'en était déjà plus à n'attendre la décadence que dans l'avenir.

Arsenal, 20 décembre 1858.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

II

SUR UNE LETTRE INÉDITE DE RAPHAEL.

Le savant bibliographe M. Pierre Deschamps a publié, dans le deuxième numéro de la *Gazette des Beaux-Arts* (15 janvier 1859), le fac-simile et la traduction d'une lettre inédite de Raphaël, qui se trouve dans la collection d'autographes de M. Ch.... Voici la copie textuelle de cette lettre :

« Exmo mons^{or} mio poy li debiti recomandationi in sua bona gratia quanto posso me recomando; Dio sa quanto dispiacer et dolor ho donare a V. E^{za} il fastidio che li dono ma lo honor me morde et la necessita grande in la quale me trovo me forza donarli fastidio (*deux mots illisibles*). Prego V. Ex^{za} me habire (*sic*) per escusato et la supp^{co} me facza gratia como e suo solito far per me servitor et che non ha stabilita de posser viver, et a V. Ex^{za} torno a recomandar me.

« In Fiorenza, ali viii de julio.

« Di V. Ex^{ca}.

« Humi^{mo} et obedien^{mo} servitore,

« RAPHAELLO. »

M. P. Deschamps a essayé de donner une traduction aussi littérale que possible de cette lettre :

« Mon très-excellent seigneur, après toutes les obligations que je vous dois, je me recommande de toutes mes forces à vos bonnes grâces : Dieu sait combien j'ai de déplaisir à causer tant d'ennuis à V. E., mais l'honneur me mord au cœur, et la nécessité grande en laquelle je me trouve me force cette fois encore de vous donner cette fatigue. Je prie V. E. de m'a-

voir pour excusé et la conjure de faire ce qu'elle a déjà fait si souvent : c'est que son serviteur et esclave soit assuré de pouvoir vivre. J'en reviens à me recommander à V. E.

« A Florence, le 8 juillet.

« De Votre Excellence,

« le très-humble et très-obéissant serviteur,

« Raphael. »

Cette lettre ne contient pas un seul fait, pas un seul nom qui puisse se rattacher à ce que nous savons de la vie de Raphaël. Aurait-elle été écrite pendant le premier séjour du jeune peintre à Florence, en 1504, ou bien à l'époque de son second séjour dans cette ville, en 1508 ? (Voyez l'ouvrage de M. Passavant, t. I, pages 67 et 94.) A qui, d'ailleurs, peut-on supposer qu'elle fût adressée? Il y aurait matière à discuter longuement sur ces deux points.

Nous regrettons de n'avoir pas vu l'original pour nous prononcer sur son authenticité avec plus de connaissance de cause. Nous avouerons cependant que nous avons des doutes sérieux à cet égard. Quelques-uns de ces doutes sont fondés sur l'examen même du fac-simile. Par exemple, nous y lisons *habire* au lieu de *havere*, que Raphaël écrivait alors *avere*. (Voyez plus haut, dans l'Appendice, p. 497, le texte d'une autre lettre dont l'original existe à la Propagande de Rome.)

Mais, sans nous arrêter aux nombreuses observations graphiques et grammaticales que nous suggère à première vue le fac-simile publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, nous dirons seulement que l'objet même de cette lettre nous paraît en contradiction absolue avec la position du jeune peintre à Florence, soit en 1504, soit en 1508. Il alla d'abord dans cette ville pour se perfectionner dans ses études, avec une lettre de recommandation que la sœur du duc d'Urbin, Jeanne de La Rovère, lui avait donnée pour le gonfalonier de Florence, Pietro Soderini ; il retourna à Florence quatre ans plus tard, déjà estimé comme peintre et entouré de puissantes amitiés. Nous ne voyons nulle part qu'il ait été dans la nécessité d'implorer un secours d'argent pour pouvoir vivre, *posser viver*.

En un mot, nous ne reconnaissons dans cette lettre ni la main, ni le style, ni le caractère de Raphaël.

III

SUR UN PAYEMENT DE 32 DUCATS FAIT A RAPHAEL EN 1517.

Une note du Catalogue des manuscrits de M. G. Libri (*Catal. of the extraordinary collection of splendid manuscripts*, etc. London, 1859, grand in-8°) est venue tout récemment apporter un document nouveau pour l'histoire de Raphaël, mais nous sommes forcés de constater que le savant auteur de la note s'est tout à fait trompé dans le sens qu'il donne à ce document, tiré d'un recueil de Comptes originaux relatifs au pontificat de Léon X en 1517 et 1518. Voici ce qui se rapporte à Raphaël dans la note en question, page 131 du Catalogue : « One of the most important entries occurs in march 1518 recorded thus : PAGATI A RAFFAEL D'URBINO, PER L'OPERE DELLA LOGGIA, DUCATI 32, showing that only 32 ducats were paid to the immortal Raffaelle for adorning the Loggia of the Vatican by the magnificent Pope, whilst in the identical record 100 ducats, are charged as given *per dar la mancia ai cantori per la festa della Incoronatione*, and 10 ducats to the courier who brought the news of the birth of the king of France's son. Although there in nothing to show that this sum was only a small payment on account, yet, for the honour of Leo X, we would fain believe it must have been so. »

Nous avons lieu d'être surpris qu'un savant aussi éclairé, aussi intelligent que M. Libri ait pu supposer un moment que le prix de 32 ducats payés à Raphaël par ordre du pape Léon X pouvait représenter la rémunération de son travail ou même d'une partie de son travail dans les Loges du Vatican. Il est certain que cet article des comptes ne concerne pas même les peintures des Loges, qu'on nommait cependant *Loggia* plutôt que *Loggie* à cette époque. Nous supposons qu'il faut lire ici *Robbia* au lieu de *Loggia*, et que le payement de 32 ducats se rapporte à quelque fourniture de terre cuite émaillée, dont Raphaël avait fait la commande au nom du pape. Dans tous les cas, on sait que Léon X payait très-largement les ouvrages de son peintre ordinaire, et que celui-ci n'avait qu'à terminer une toile pour qu'elle fût couverte d'or. Ce serait donc faire injure au pape comme à l'artiste que de voir dans cette misérable somme de 32 ducats le salaire du peintre des Loges.

IV

SUR LES FRESQUES DE RAPHAEL AU VATICAN.

M. Passavant n'a pu faire usage, malheureusement, d'un livre qui a paru en France depuis quelques mois, et qui fait le plus grand honneur à son auteur, non moins passionné que M. Passavant lui-même pour le génie de Raphaël. Ce livre est intitulé : *Essai sur les fresques de Raphaël au Vatican*, par F.-A. Gruyer (Paris, Jules Renouard, 1859, 2 vol. in-8°).

M. F.-A. Gruyer, qui a étudié avec un soin religieux les peintures des Chambres et des Loges du Vatican, les décrit plus exactement et plus minutieusement que personne ne l'avait fait avant lui, et les juge en artiste, en poëte, en philosophe, en historien : « J'ai pensé, dit-il, que, pour apporter quelque variété dans ces descriptions, ce n'était pas trop des ressources de l'histoire, de l'iconographie, de l'esthétique et de la pratique même de l'art. » M. Gruyer pense que les fresques du Vatican, bien supérieures à tous les tableaux et à tous les dessins du maître d'Urbin, comprennent, pour ainsi dire, tout son œuvre : « Il vient un moment dans l'histoire des peuples où la Providence fait surgir une personnalité puissante qui représente et résume pour l'avenir le travail de tout un siècle. Pour la Renaissance, Raphaël fut cet homme; ses fresques au Vatican sont le témoignage le plus éclatant de cette grande époque; elles en sont le commentaire le plus évident et le plus magnifique. »

L'ouvrage de M. Gruyer, on le voit par cette citation, ne se borne pas à faire passer dans notre langue les descriptions ingénieuses et fidèles de Bellori et de Montagnani; il est rempli surtout par des appréciations historiques d'une haute portée. C'est d'ailleurs un ouvrage essentiellement français par les idées et les sentiments comme par la forme littéraire. Nous y renverrons donc le lecteur qui, même après avoir profité des savantes recherches de M. Passavant, nous saura gré de se laisser entraîner à l'enthousiasme sympathique de M. Gruyer.

Voici comment M. Gruyer exprime sa prédilection pour les fresques en général : « De tous les genres de peinture, la fresque est d'ailleurs celui qui permet le mieux de juger le talent d'un maître, car elle ne souffre ni hésitation ni retouches, elle exige une grande sûreté de main au service

d'une grande netteté dans les idées; et si les effets sont moins vifs que dans ceux qu'on obtient à l'aide des couleurs à l'huile, l'ensemble a une harmonie que nul autre procédé ne peut donner. » En présence des fresques qui décorent les Loges, il se demande quelle part revient à Raphaël dans ces peintures : « Oui, s'écrie-t-il, c'est Raphaël *tout entier* qu'on doit admirer dans les Loges, et aucune de ses œuvres n'est plus justement signée de son nom. Je dis Raphaël *tout entier*, parce qu'il fut en effet plus qu'un grand artiste; il fut à lui seul toute une légion de grands artistes, et ce qu'on appelle l'école romaine se résume dans cette brillante et éphémère personnalité. »

Enfin, M. Gruyer étudie Raphaël sous le triple aspect que présentent ses œuvres, comme celles de la plupart des artistes de la Renaissance : « C'est surtout dans les Loges du Vatican, dit-il, qu'on peut considérer à la fois le Sanzio comme architecte, comme peintre et même comme sculpteur. Car c'est lui qui a élevé cette partie du palais pontifical; ce sont ses compositions qui ornent les voûtes de la Loge du second étage, et c'est sur ses dessins qu'ont été modelés les innombrables bas-reliefs en stuc qui complètent, avec les arabesques, le merveilleux ensemble de cette décoration. »

M. Gruyer, ce nous semble, n'a pas eu entre les mains l'inestimable ouvrage de M. Passavant, mais en revanche il s'est servi d'une foule de bons livres écrits en italien et tout à fait inconnus en France.

V

SUR LES TAPISSERIES DE RAPHAEL.

Depuis que M. Passavant a terminé la révision de son *Histoire de Raphaël,* la découverte de nouveaux documents relatifs aux tapisseries qui furent fabriquées en Flandre, d'après les cartons du peintre d'Urbin, a permis de compléter et de rectifier les faits qui se rapportent à l'exécution de ces célèbres tapisseries. Nous croyons donc utile de réimprimer ici une partie du curieux et savant travail que M. Alexandre Pinchart, employé aux archives de Belgique, a fait paraître dans la *Revue universelle des arts,* en août 1858. M. Pinchart ne paraît pas, d'ailleurs, avoir eu connnaissance du beau livre de M. Passavant.

« J'avais lu plusieurs fois avec attention le *Journal de voyage* d'Albert Dürer dans les Pays-Bas. Mais il arriva qu'au moment où je rédigeais le travail présenté à l'Académie, la mémoire me fit défaut : j'oubliai que Dürer mentionne à différentes reprises le nom de Thomas Bolonius, qui n'est autre que Thomas Vincidor, appelé communément *Thomas de Bologne*, cette ville étant, selon toute probabilité, le lieu de sa naissance.

« Dürer fit connaissance de Vincidor à Anvers. « C'est, dit-il — et ce témoignage a une grande valeur — un élève de Raphaël et un bon peintre; il a désiré me voir et est venu chez moi... » Puis il raconte qu'ils se firent mutuellement des cadeaux : l'Allemand, homme positif s'il en fut, estima 5 florins une bague antique, en or, ornée d'une très-belle pierre, que lui donna l'Italien, et dont un amateur offrit 10 florins. Par contre, il donna des épreuves de ses meilleures gravures dont il taxe la valeur à 6 florins. Dans sa pensée, il s'était donc montré plus généreux que son nouvel ami.

« Ils eurent de fréquents rapports. Dürer ajoute qu'au mois de mai (1521) il remit à Vincidor une collection complète de ses gravures pour être envoyée à un peintre de Rome, en échange de quelques souvenirs de Raphaël, qui venait d'être enlevé, à la fleur de l'âge. Vincidor peignit le por-

trait d'Albert Dürer, et un peu plus tard Dürer, à son tour, dessina au charbon, procédé qu'il employait souvent, le portrait du peintre italien.

« M. Nagler [1] nous apprend que le portrait de Dürer fut gravé par And. Stock, en 1629, et qu'on y lit cette inscription qui confirme de tous points ce que dit le peintre de Nuremberg de la valeur artistique de son ami : *Effigies Alberti Dureri, Norici, pictoris et sculptoris hactenus excellentissimi, delineati ad imaginem ejus quam Thomas Vincidor de Boloignia ad vivum depinxit Antverpiæ* 1520.

« Les tableaux de Vincidor doivent être d'une excessive rareté, car j'ai vainement parcouru les catalogues des musées d'Italie, de France, d'Allemagne, de Russie, d'Espagne, d'Angleterre, et les descriptions des villes italiennes, je n'ai trouvé nulle part l'indication de quelque œuvre due à son pinceau. M. Nagler a été plus heureux que moi : il cite une planche très-rare de Corneille Cort, graveur hollandais, faite d'après un plafond peint par Vincidor et représentant les Dieux de l'Olympe. On lit au bas de cette gravure [2] : *Tomaso Vincidor de Bolonia, inv. Corn. Court fecit.* Ce plafond ornait peut-être quelque édifice ou palais de Rome, car c'est dans cette ville que Corn. Cort passa une bonne partie de sa vie, et qu'il mourut, en 1578, après avoir gravé un grand nombre de tableaux de Raphaël, de Fr. et Th. Zuccaro, de Clovio, de Barocci, etc.

« Vincidor était venu aux Pays-Bas, dans le courant de l'année 1520; nous voyons par le témoignage d'Albert Dürer qu'il y était encore au mois de mai 1521. Je sais aujourd'hui l'objet spécial de ce voyage. Vincidor était chargé d'une mission de Léon X, et muni d'une lettre de recommandation ou sauf-conduit dans lequel le pape demande pour l'artiste, qu'il appelle son peintre et son familier, aide et protection à tous rois, ducs, princes, marquis, comtes et puissances quelconques, pendant la durée de son voyage : « Le talent distingué que vous vous êtes acquis dans la peinture, écrit Léon X, m'engage à vous accorder plusieurs faveurs. Je vous reçois donc pour mon ami et mon commensal, et vous considère désormais comme étant du nombre de mes autres amis et commensaux. « Vous jouirez à l'avenir des mêmes priviléges, grâces et immunités qu'ils « possèdent, ou dont ils pourront être gratifiés [3]. »

Cette lettre est datée de Rome, le 21 mai 1520.

1. *Neues algemeines Kunstler-Lexicon.*

2. M. Ch. Le Blanc ne l'a pas mentionnée dans son Manuel de l'amateur d'estampes; Paris, 1854.

3. « Leo, pap. X. Dilecte fili, salutem et apostolicam benevolentiam. Adducimur quampluribus virtutibus tuis, et præsertim picturæ arte, qua non mediocriter polles, ut te specialibus favoribus et gratiis prosequamur. Igitur te in familiarem nostrum continuum commensalem per præsentes recipimus, aliorumque familiarium nostrorum continuorum commensalium numero et consortio favorabiliter aggregamus, volentes et decernentes ut tu omnibus et singulis privilegiis, favoribus, gratiis, immunitatibus, exemptionibus, prærogativis, antelationibus quibus cæteri

« M. Razcynski [1] a découvert dans une bibliothèque de la Péninsule un exemplaire de l'édition de 1568 de la Vie des peintres, par G. Vasari, qui a appartenu au peintre François de Hollande, fils d'Antoine, une des plus grandes gloires artistiques du Portugal, dont la carrière appartient presque exclusivement aux règnes de Jean III et de Sébastien. Or, à l'endroit de la vie de Raphaël, où Vasari fait mention des tapisseries que Léon X fit exécuter en Flandre sur les dessins de ce maître [2], F. de Hollande a écrit de sa main l'importante annotation que voici : « Bolonha se rendit en Flandre « pour surveiller l'exécution de ces tapisseries faites sur les dessins d'An- « toine de Hollande, avec lequel il se trouvait en concurrence relative- « ment à cette commande [3]. » Plus loin, dans le même livre, à propos de la biographie du Fattore, l'annotateur ajoute : « Celui-ci s'appelait Bo- « lonha et s'était rendu en Flandre afin d'y faire confectionner les tapis « de Léon X, d'après les dessins de Raphaël, et d'après les siens, et ayant « vu les dessins de mon père, que l'infant don Fernando faisait alors en- « luminer par Simon de Bruges, il en fit d'autres en concurrence avec « ceux-ci, mais Simon choisit ceux de mon père et les enlumina parfai- « tement bien [4]. »

Là ne se bornent pas les renseignements recueillis par M. Raczynski. Il a fait de nombreux emprunts à un manuscrit de 1571 de François de Hollande; dans ce traité, resté manuscrit, l'artiste écrivain fait une classification « des peintres modernes célèbres, surnommés les Aigles. » Il y donne la première place à Michel-Ange Buonaroti; la deuxième à Léonard de Vinci; la troisieme à Raphaël Sanzio; la quatrième à Tiziano Vecelli; la

familiares nostri continui commensales nobisque actu inservientes utuntur, potiuntur et gaudent, ac uti, potiri et gaudere poterunt quomodolibet in futurum, uti, potiri et gaudere in omnibus et per omnia possis et valeas, quibuscunque contrariis non obstantibus. Et quoniam mittimus te in presentia ad nonnullas Flandriæ partes pro quibusdam nostris negociis, hortamur omnes et singulos reges, duces, principes, marchiones, comites, universitates singularesque personas, ut tibi, tam eundo quam redeundo, et ubicunque commorando, in omnibus tuis et nostris negotiis omnem oportunam operam, auxilium et favorem libenti animo nostra causa præstent, teque benigne excipiant et liberaliter tractent, facturi nobis rem admodum gratam. Datum Romæ apud Sanctum Petrum sub annulo piscatoris, die xxi maii, M. D. XX, pontificatus nostri anno octavo. (*Signé*) Bembus. — (*Sur le dos*) Dilecto filio Thomæ de Bononia, pictori et familiari nostro. »

1. Dictionnaire historico-artistique du Portugal.

2. M. Fr. Longhena, le savant traducteur et annotateur de la *Vie de Raphaël* de M. Quatremère de Quincy (Milan, 1829), a relevé, p. 348, note, l'erreur dans laquelle est tombé l'abbé Fr. Cancellieri dans sa *Descrizione delle cappelle pontificie e cardinalie*, Rome, 1790, p. 287, qui avance que les tapisseries dont nous parlons ont été envoyées au pape Léon X par François Ier, roi de France.

3. « Esta tapeçaria foi o Bolonha fazer quando competio com o desenho de meu pai Antonio de Holanda. » (P. 134.)

4. *Ibidem*.

huitième à Giulio Pippi, dit Jules Romain; la neuvième à Fr. Mazzuoli, dit le Parmesan, et la dixième à « Bologne, le disciple de Raphaël, qui « enlumina pour les Flamands les cartons que son maître dessina pour les « tapisseries [1]. »

Malgré l'erreur, involontaire sans doute, dans laquelle Fr. de Hollande est tombé en confondant Thomas Vincidor, dit de Bologne, avec Jean-François Penni, dit le Fattore, autre élève de Raphaël, il ressort évidemment du passage cité que c'est notre artiste qui coloria au moins en partie les dessins des tapisseries, et qui reçut l'importante mission d'aller aux Pays-Bas pour les confier aux plus habiles de ces haut-lisseurs dont la réputation était alors européenne.

Les savants annotateurs de la dernière édition de l'ouvrage de Vasari, publiée tout récemment à Florence, admettent[2], d'après C. Fea (*Notizie intorno a Raffaello*), que les dessins des tapisseries ont été exécutés par Raphaël en 1515 et 1516, et qu'il se fit aider dans ce travail par le Fattore et Jean ou da Udine. Ils ajoutent que, lorsque les tapisseries furent tendues, il eut la joie de voir Rome entière s'extasier devant les merveilleuses créations de son génie [3]. M. Alfred Michiels [4] va plus loin et assigne la date de 1519 comme étant celle de l'achèvement des tapisseries. Ces données s'accordent peu, on le voit, avec les renseignements authentiques que nous possédons.

Que les artistes cités plus haut aient eu leur part dans l'exécution des dessins, c'est probable; mais il reste établi que Vincidor y a contribué bien davantage, et, de plus, que son départ d'Italie avec la collection des dessins est postérieur à la mort de Raphaël (5 avril 1520), puisque le sauf-conduit du pape Léon X est du 21 mai de la même année. Si la note des commentateurs du Vasari est exacte, les tapisseries étaient terminées à l'époque du siége de Rome par le connétable de Bourbon, en 1527, car il rapporte qu'elles furent enlevées pendant le sac de cette ville, qui dura neuf mois, et qu'elles n'ont été restituées que sous le pontificat de Jules III (1550-1555) [5].

1. Les Arts en Portugal, p. 55.

2. T. VIII, p. 48, note, et 65.

3. « Questi arazzi, in numero di dieci, erano destinati da Leone X per le parti inferiori delle pareti della cappella Sistina, e Raffaello, poco innanzi al morire, ebbe la consolazione di vederveli appesi, e di vederne maravigliata tutta Roma. »

4. Souvenirs d'Angleterre; Bruxelles, 1846, p. 313; — Histoire de la peinture flamande; Bruxelles, 1846, t. III, p. 85.

5. « Gli arazzi sui disegni de Raffaello furono rubati nel sacco Borbonico. Vennero poi restituiti sotto il pontificato di Giulio III. » (P. 47, note.) M. Fr. Longhena, qui a publié une traduction avec notes (Milan, 1829) de la Vie de Raphaël, par M. Quatremère de Quincy, ajoute (p. 371) que la tapisserie représentant le sorcier Élymas fut coupée en 1527, et que l'on n'en conserve plus aujourd'hui qu'une partie.

Il est à remarquer que Fea[1] parle d'un grand nombre d'autres tapisseries exécutées aussi aux Pays-Bas d'après les dessins de Raphaël Sanzio. Ce sont celles-là, dit-il, qui furent volées en 1527, et cet écrivain ajoute qu'elles tombèrent ensuite au pouvoir du duc de Montmorency, général français, qui les renvoya à Rome. Tout cela est bien obscur, et l'on a peine à démêler la vérité au milieu de ces contradictions.

Ces tapisseries et les dessins qui servirent de modèle sont justement célèbres, et partant, bien des auteurs en ont parlé dans leurs écrits. S'il me fallait signaler les erreurs plus ou moins légères qui ont été débitées à ce sujet, j'en aurais pour noircir plusieurs pages ; je crois inutile de les relever toutes et je me contenterai de réfuter les principales de celles qui se trouvent reproduites dans les ouvrages les plus récents.

M. Louis Viardot est le seul qui donne la vraie date (1520) de l'exécution des cartons ou dessins[2] ; les auteurs des *Curiosités de l'Archéologie et des Beaux-Arts*[3] l'ont reproduite. J'ignore où cet écrivain a puisé ce renseignement : je crois qu'il l'aura copié dans quelque livre anglais bien informé, car on trouve aussi cette date dans la brochure intitulée : *The stranger's Guide to Hampton-Court palace*[4]. M. Alfred Michiels remonte même jusqu'à 1513 ou 1514[5].

L'opinion généralement répandue est que les tapisseries ont été exécutées à Bruxelles, sous la direction de Bernard Van Orley, qui aussi fut instruit dans son art par Raphaël. Je dis généralement, car MM. Goethals[6], A. Michiels[7], Viardot[8], etc., ne sont pas de cet avis, et disent qu'elles sont sorties des fabriques d'Arras. Le Mayeur[9], M. Viardot et d'autres, adjoignent Michel Van Coxcyen à Van Orley, et ils le déclarent également élève de Sanzio. Vous savez comme moi, mon cher correspondant[10], que Van Coxcyen fut un des disciples de Van Orley, et s'il l'avait été de Raphaël, Vasari, qui parle de lui avec éloge, n'eût pas manqué de le dire. D'ailleurs, la date de sa naissance est maintenant connue (1499)[11] ; et on le place ainsi au rang de maître avant d'en faire un élève. Ces auteurs, qui ont accepté la version des fabriques d'Arras, voudront bien me permettre de faire à ce propos quelques observations.

1. *Descrizione di Roma*. Voy. la note de M. Fr. Longhena, dans l'édition italienne de la Vie de Raphaël, p. 380.
2. Les Musées d'Angleterre, etc.; Paris, 1852, p. 111.
3. Paris, 1855. Ce livre fait partie de la Bibliothèque de poche.
4. Londres, 1844, p. 54.
5. Histoire de la peinture flamande, t. III, p. 85. — Souvenirs d'Angleterre, p. 302.
6. Histoire des lettres, des sciences et des arts en Belgique ; Bruxelles, 1842, t. III, p. 46.
7. Histoire de la peinture flamande, t. III, p. 85.
8. Les Musées d'Angleterre, etc., p. 111. — Les Musées d'Allemagne ; Paris, 1852, p. 357.
9. La Gloire Belgique, t. Ier, p. 400.
10. Édition de Florence, t. XIII (1857), p. 152.
11. Catalogue du musée d'Anvers, 2e édition ; Anvers, 1857, p. 82.

La haute lisse était presque morte à Arras en 1520, et les fabriques les plus renommées de cette époque sont celles de Bruxelles, Audenarde, Enghien et Tournay. Le mot *panni arrazzi*, employé par Vasari, était le mot en usage pour signifier des tapisseries de haute lisse; il aura induit en erreur les premiers auteurs qui ont relevé cette particularité. Quant à moi, je ne sais pas encore la localité où les tapisseries ont été confectionnées, et je n'ose pas accepter Bruxelles sans faire de réserve, puisqu'on voit, par le *Journal de voyage* d'Albert Dürer, que Thomas Vincidor résidait à Anvers.

Les tapisseries, encore aujourd'hui conservées au Vatican [1], sont au nombre de douze. Les annotateurs du Vasari en fixent le chiffre à dix. Elles coûtèrent, dit ce dernier, 70,000 écus. Panvinius, dans sa Vie de Léon X, porte cette dépense à 50,000 couronnes d'or [2]. Les sujets en sont tirés de la vie de saint Pierre et de saint Paul, et des *Actes des Apôtres*. Elles ont été reproduites, paraît-il, à plusieurs exemplaires. Le musée de Berlin possède neuf des douze tapisseries : elles garnissent les parois d'une vaste rotonde [3]. Celles du Vatican furent enlevées de Rome sous Pie VII par les Français, en 1798 [4], et envoyées à Paris : elles furent rendues depuis. Odevaere [5], et, d'après lui, MM. Goethals et Michiels, racontent que « pendant les troubles qui agitèrent Rome à la fin du siècle « dernier, elles furent vendues et tombèrent entre les mains de quelques « juifs plus avides qu'instruits, plus rapaces que sensibles; pour extraire « l'or qui les rehaussait, ils prirent le parti de les brûler; un certain « nombre était déjà devenu la proie des flammes, lorsqu'un Français, « nommé Gérard, acheta les autres. Il les céda lui-même à Pie VII, qui « en décora de nouveau la chapelle du Vatican. » Je ne fais que citer et ne garantis pas l'authenticité de tous ces détails. Voilà quant aux tapisseries.

Les cartons restèrent dans les mains des haut-lisseurs flamands chez lesquels les tapisseries avaient été exécutées, et c'est de leurs descendants que, suivant la tradition acceptée par la plupart des auteurs, Rubens aurait acheté sept cartons complets, pour le compte de Charles Ier, roi d'Angleterre. M. Goethals dit qu'ils avaient été conservés dans la famille Van Orley [6]. Après la mort du roi, les cartons furent mis en vente : Cromwell

1. Une partie de ces tapisseries sont aujourd'hui dans la Galerie des candélabres. Grégoire XVI les fit ôter de l'appartement de Pie V, où elles étaient. Voy. la Galerie des tableaux du Vatican ; Rome, 1851.

2. *Vite de' Pontefici*, t II, p. 495. — W. Roscoe, Vie de Léon X; Paris, 1808, p. 286 a confondu les monnaies, et dit qu'elles coûtèrent 70,000 couronnes.

3. L. Viardot, les Musées d'Allemagne, p. 357.

4. Duppa, *Life of Raffaello;* Londres, 1802, p. 12.

5 Vie de Raphaël.

6. Histoire des lettres, etc.; *loc. cit.*, p. 52.

en ordonna l'acquisition, en 1653, au prix de 300 livres sterling[1]. Au dire de Richardson[2], Charles II fut sur le point de les vendre au roi de France Louis XIV. Le comte de Danby, depuis duc de Leeds, fut assez heureux pour prévenir cette vente.

Pour rendre plus commode le travail des ouvriers, les cartons avaient été coupés en morceaux. On les réunit et on les restaura sous le règne du roi Guillaume III, et ce prince leur consacra une grande pièce, en forme de galerie, au château de Hampton Court. Georges III les fit transporter dans son palais de Windsor : ils sont retournés à Hampton Court plus tard. En voici les sujets : la Mort d'Ananie ; Élymas, le sorcier, frappé de cécité par saint Paul ; Saint Pierre et saint Jean guérissant un estropié ; la Pêche miraculeuse ; Saint Paul et saint Barnabé à Lystre ; Saint Paul prêchant à Athènes ; Jésus remettant les clefs à saint Pierre[3]. Voilà, d'après tout ce que j'ai lu et compulsé, ce qu'il y a de plus authentique relativement au sort des cartons peints par Thomas Vincidor ; il paraît aussi que plusieurs fragments de cartons qui ont servi aux tapisseries de Léon X ont existé et existent probablement encore dans des collections particulières en Angleterre[4].

On lit dans *la Gloire Belgique*, par Le Mayeur[5], que ceux de ces cartons qui étaient restés à Bruxelles, et qui étaient fort endommagés, y furent vendus publiquement, vers 1760, pour 300 livres environ, avec les meubles du secrétaire de Vos, dont les ancêtres avaient été tapissiers. Que sont devenus ces cartons ? Tout cela est-il bien exact, et peut-on ajouter plus de foi à ces renseignements qu'à la note que voici, qui est extraite du *Journal de la Belgique*, 23 novembre 1824 : « Un négociant anglais vient « d'acheter à Madrid et d'envoyer en Angleterre les célèbres tapisseries « que Léon X fit faire à Bruxelles pour Charles Ier. Il y en a neuf : les « sujets en sont pris des cartons de Raphaël. Le marquis del Carpio les « acheta en Angleterre quand la République fit vendre les effets de « Charles Ier. Du marquis elles passèrent à la famille du duc d'Albe qui « les conserva depuis 1662. C'est d'elle que le négociant anglais vient de « les acheter[6]. » Suit l'énumération des sujets qu'elles représentent ; ce sont ceux des cartons de Hampton Court, plus deux autres : le Martyre de saint Étienne et la Conversion de saint Paul. Il y a évidemment du vrai dans ces détails, mais ce vrai est mêlé à des anachronismes et à des

1. G. Vertue. *Anecdotes of painting in England*, Londres, 1782 ; t. II, p. 116.
2. Traité de la peinture, t. III, p. 459.
3. *The stranger's Guide to Hampton Court palace*, nos 769 à 775, p. 55. — M. Quatremère de Quincy, au lieu du dernier sujet, cite l'Adoration des Mages.
4. Voyez les notes de M. Fr. Longhena, *loc. cit.*, p. 387.
5. T. Ier, p. 402.
6. Ces détails sont reproduits par Le Mayeur avec l'anachronisme qui fait vivre Léon X et Charles Ier en même temps.

erreurs que j'ai déjà relevées, et je ne serai pas assez téméraire pour affirmer que telle particularité plutôt que telle autre est à l'abri de la critique.

« Les cartons de Hampton Court, dit M. Viardot[1], ne sont point, comme « les cartons ordinaires, de simples dessins au crayon noir sur du papier « gris ou blanc. Pour servir de modèles à des tapisseries, et non pas seu- « lement de préparations à des tableaux, ils devaient être coloriés. Aussi « sont-ce de véritables peintures à la détrempe, lesquelles, placées dans « des boiseries qui couvrent les murailles, font précisément l'effet de « peintures à fresque. Le nom de *cartons* n'en donne donc qu'une idée « fort incomplète ; ce sont plutôt des tableaux. »

Pour avoir une idée exacte de l'œuvre grandiose exécutée à l'aiguille par nos tapissiers flamands, et qui présente l'ensemble de la plus vaste des entreprises dues au génie de Raphaël, selon l'expression de M. Quatremère de Quincy, il faut lire la description qu'en a donnée cet auteur dans son *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*[2]. J'ai indiqué plus haut les sujets des cartons que possède l'Angleterre. Les autres tapisseries représentent l'Adoration des mages, la Descente du Saint-Esprit, les Disciples d'Emmaüs, Jésus apparaissant à Madeleine et le Massacre des Innocents. Ces trois derniers sont de moitié moins larges que les neuf autres : le Massacre est composé de deux pièces.

Le savant critique français a distingué dans les cartons qui sont parvenus jusqu'à nous plusieurs manières, et il attribue les uns au peintre créateur lui-même, d'autres à Jules Romain et à Jean d'Udine. Personne n'a connu la part qu'a eue Thomas Vincidor à leur exécution ; mais ce fait ne peut plus être révoqué en doute aujourd'hui, malgré l'assertion de Vasari qui affirme qu'ils furent tous faits par Raphaël (*tutti da sua mano*).

Note additionnelle de M. Passavant.

Qu'il me soit permis d'ajouter à ces précieuses informations sur Tommaso Vincidore de Bologne quelques remarques relativement à la part qu'il a prise aux cartons de Raphaël. Les documents communiqués dans cet ouvrage à ce sujet prouvent que le payement de 434 ducats pour les cartons de ce dernier lui a été fait en 1515 et 1516 ; puis, que 29 ducats ont été

1. Les Musées d'Angleterre, p. 112.
2. Paris, 1824 ; p. 294 et suiv.

payés, le 21 avril 1518, pour les frais de transport des onze « *panni d'Arazzi* » de Lyon à Rome ; enfin, que Paris de Grassi, le maître des cérémonies de Léon X, a noté dans son livre-journal que le pape alla voir, le jour de saint Étienne 1519, « *suos pannos de Razzia novos* » suspendus à la chapelle du Vatican, et qui faisaient la merveille de tout le monde.

Il n'y a donc aucun doute que les tapisseries représentant les Actes des Apôtres étaient déjà à Rome en 1518. Si donc, au mois de mai 1520, après la mort de Raphaël, son élève Tommaso Vincidore a été envoyé en Flandre par le pape pour « faire confectionner les tapis de Léon X d'après les dessins de Raphaël et d'après les siens, » on ne peut en conclure autre chose sinon que son voyage en Flandre avait pour but la surveillance de l'exécution du titrage des cartons de la seconde série des tapisseries, représentant des sujets de la Vie de Notre-Seigneur, et qui toutes ont été exécutées par des élèves de Raphaël, et quelques-unes d'après les esquisses du maître lui-même. C'est à ces cartons que Vincidore a pu avoir travaillé, ce qui serait confirmé par le manuscrit de 1571 de François de Hollande, où il est dit que Bologne, le disciple de Raphaël, a enluminé pour les Flamands les cartons que son maître dessina pour les tapisseries. — Quant à l'estampe de Corn. Cort d'un plafond en coupole peint par Tommaso Vincidore, représentant l'Olympe, on y voit les figures *di sotto-in-sù*, dans la manière du Corrége.

VI.

SUR DIFFÉRENTS TABLEAUX DE RAPHAEL.

Nous n'avons vu cité nulle part un curieux volume dont voici le titre : *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura, libri duo, in quibus excellentes quædam, quam profanæ, quam sacræ, quæ Romæ extant, picturæ ac statuæ epigrammatis exornantur*, auctore Joanne Michaele silos, Betuntino. (Romæ, ex officina Phil. Mariæ Mancini, 1679, in-8°.) — Ce recueil de vers latins en contient un certain nombre qui ont pour objet les tableaux de Raphaël existant à cette époque dans la ville de Rome. L'auteur nous apprend qu'il avait eu beaucoup de peine à voir ceux que possédaient les particuliers : « Hanc exhibeo poeticam Pinacothecam, quam præcipuis e picturis, ac simulacris, quæ sunt in templis, sive in virorum principum domibus, privatisque etiam musæis, sive in foris, compitis, villis Romæ extant, conflatam volui. Planè in adyta principum penetrare, atque inde Bonarotas, Urbinates, Titianos, Caravagios, aliosque præclari nominis pictores excerpere, non ita facile mihi fuit. »

Nous avons laissé de côté les pièces de vers qui concernent les fresques de Raphaël, d'autant plus que ces fresques n'ont pas changé de place et qu'elles sont encore à peu près ce qu'elles étaient il y a deux cents ans ; mais quant aux descriptions de tableaux sur bois ou sur toile, elles nous paraissent dignes d'être conservées à titre de renseignement, ne serait-ce que pour bien constater l'endroit où ces tableaux se trouvaient au milieu du dix-septième siècle. Ces descriptions sont d'ailleurs exactes et empreintes d'un vif sentiment de l'art.

Raphaelis Urbinatis effigies ab ipsomet expressa, in villa Burghesiana.

Quam scitè Raphael tui figuras
Vultus effigiem manu perita

Spiras hac tabula, lucetque fronte
Argutum ingenium, indolesque mentis,
Qua peracri animas colore telas
Et facis tua palpitare lina.
Hanc pulchrè geminatus ore, vultus
Quis sit verior, ambigis : videtur
Forma namque pari, aut uterque fictus
Prestanti ingenio, aut uterque verus.
Altero at pereunte, non peribit
Alter : hinc eris et tui superstes
Et vives meritum perennis ævum
Phenix artificum peritiorum.

D. Catharina, virg. et mart., subharratur à puero Jesu, Raphaelis Urbinatis opus in templo Quir. Cler. Regul.

Hinc roseo suffusa genas Catharina pudore
  Infanti niveum porrigit articulum :
Læta fronte puer sponsale hinc blandulus aurum
  Porrigit, et niveis inserit articulis.
Sic nubit Catharina Deo : pulcherrima Virgo
  Est sponsa, est dives dos, thalamus simul.
Hoc etiam mirum, quod nupta, innuptaque sponsa est :
  Inque thoro innupta est, nuptaque Virgo magis.

Christi Domini cunabula, Raphaelis Urbinatis opus apud Patres D. Joannis Calybitæ.

Hinc matrem, hic cernis Puerum : at miracula mille
  Dant tibi spectanda hæc mater, et iste Puer.
Nectitur hic Virgo, et mater : fæcundaque Virgo
  Natum, haud exuta Virgine, mater alit.
Qui dat jura ævo, labenti antiquior ævo,
  Hic subit occidui temporis esse vices

Qui tonat, hic vagit : torquetque qui fulmina cœlo,
  Blandulus hic tractat spicula amoris Amor.
Fasciolæ stringunt, qui cuncta infraque supraque
  Numine tergemino summaque, et ima replet.
Hic propè delicias cœli stat lachryma nati ;
  Stat cum regifico numine numen inops.

Deipara ambulare docet puerum Jesum, Raphaelis opus apud Suetiæ Reginam.

Sese moliri lentè, gressusque movere,
  Edocet hic puerum candida Virgo suum.
Is qui cuncta movet nutu, et dat cuncta moveri,
  Alternis discit passibus ire Puer.
Cauta regit Mater teneri vestigia nati,
  Ne rudis insueto cœspitet ille pede.
Dat Raphael motum Puero, magnæque Parenti
  Curam auget, studio sollicitamque facit.
Ingenio hinc tanti artificis dum stare putamus,
  Ille movere gradus discit et illa docet.

Dido, Ænea abeunte. In aulæis Sermonetæ ducis a Raphaele descriptis.

Tros abit, exaugent ventos suspicia Elisæ
  Urget et hæc, vellet quas retinere, rates.
Haud voces miseræ, lachrymæ haud juvere tepentes,
  Ille abit, et pelago surdior, et scopulis.
Quisquis es, hic mutis audis lamenta tapetis,
  Et raptare rates vela secunda vides.
Dic age, quis sensus animat plorantis Elisæ ?
  Hic quis muta loqui fusius ora docet ?
Quis regit et classem ? Æoliis quis legifer euris
  Jura dat, immotas quis jubet ire trabes ?
Scilicet, hæc Raphael descripsit, credite : motum
  Ille dat immotis, muta diserta facit.

Æneas ab incendio dilabitur Anchisem portans. Ibidem apud eundem.

Busta mihi patriæ, mihi mille sequentia tela
  Eripere egregium non potuere patrem.
Flamma atrox, Graium rabies et fervida Trojæ
  Laoemedonteæ tecta superba vorent.
Quod patrem eripui his humeris, mea jam bona cuncta
  Ipse fero mecum; nec mihi Troja perit.
Tros Anchisiade, quis te fugisse Pelasgas
  Dixerit, hæc quando pulchra trophæa refers?
En qui te spoliis tam lautis pinxit onustum,
  Victorem, invito Marte, fuisse docet.

Salvatoris vultus, Raphaelis apud eundem Princ. Justinianum.

Hic caput augustum, rorantem et sanguine frontem,
  Æternique Dei hic ora cruenta vides.
Ipse sui pictor, minio hæc velamina finxit,
  Ipse suo : externæ nil valuere manus.
Pellæus se dat juvenis pingendus Apelles;
  Illum qui posset pingere, nullus erat;
Nullus erat, Raphael, qui numinis ora verendi
  Exprimeret; tuus est nobilis iste labor.

D. Virgo cum puero Jesu, Raphaelis apud ducem Salviatum.

Quem pareres natum Gabriel tibi nuntiat olim
  Et niveo mater concipis ipsa sinu.
At Raphael natum tibi nunc appingit eundem,
  Et colludentem colla per alba vides.

Utri, Virgo, magis debes? Si vera fateris,
Munere te Raphael splendidiore ligat;
Namque latet natus, Gabriel quem nuntiat, atque
Quem Raphael pinxit, lacteus ore beat.

D. Catharina, virg. et martyr., Raphaelis apud Cencios.

Hanc tabulam Urbinas, si nescis, pinxit Apelles,
Admovet ille iterum te, Catharina, rotæ.
Virgineum haud vexat corpus rosa ferrea : robur
Grande, sed intrepidi pectoris illa docet.
Attamen est pictor rigidus tibi, Diva, tyrannis :
Vexat et innocuus te propiore rota.
Namque pati cuperes, et quod te haud torqueat atrox
Tam propè picta rota : hoc torquet et illa magis.

Christi Domini in cœlum ascensus, Raphaelis opus in D. Petri Montorii templo.

Mille per ærumnas, per mille incommoda numen
Dira triumphali funere fata subit.
Post palmas aurata vocant capitolia cœli,
Ut meritas redimant sidera texta comas.
Ergo abit : excipitur cœlo plaudentibus astris :
Rident cuncta, mero nectare cuncta madent.
Pompa nimis placuit Domino, voluitque triumphum
Instaurare suum, plausu iterumque frui,
Scilicet, Urbinas illum dum pingit Apelles,
Hoc pompam, plausus hoc renovasse fuit.

VII.

SUR DES MAJOLIQUES PEINTES PAR RAPHAEL.

On trouve cette indication dans un livre très-rare, publié à Lyon en 1681, chez Thomas Amaulry : VOYAGE D'ITALIE *curieux et nouveau*, *enrichi de deux listes, l'une de tous les Curieux et de toutes les principales curiositez de Rome, et l'autre de la plupart des sçavans curieux et ouvriers excellens de toute l'Italie à présent vivans* (par le sieur Huguetan de Lyon, « *fameux avocat de parlement,* » qui avait voyagé en Italie à la fin de 1653 et dans le cours de l'année suivante) :

« L'apothicairerie (de Lorette) est fort belle, et tous les pots qui sont en grand nombre sont de belle fayence, qu'ils appellent *maiolica.* Ils ont tous esté donnez par Raphaël d'Urbin, qui les a tous peints de belles histoires. Ceux d'un costé de la salle représentent des histoires de la Bible, et ceux de l'autre des Fables et des Caprices. Quoy qu'il y ait plus de six-vingt ans que ces pots servent et qu'on les manie tous les jours, le coloris est encore beau vif; aussi sont-ils de Raphaël. »

FIN DES ADDITIONS DE L'ÉDITEUR.

TABLE DES ARTISTES

PEINTRES, SCULPTEURS, ARCHITECTES, GRAVEURS, CISELEURS, FAÏENCIERS, ETC.

MENTIONNÉS DANS CE VOLUME[1]

AVEC L'ANALYSE COMPLÈTE, AUX NOMS DE GIOVANNI ET DE RAPHAEL,
DE TOUS LES FAITS QUI SE RAPPORTENT A LA BIOGRAPHIE
DE CES DEUX PEINTRES.

A

B

1. Le deuxième volume, étant consacré tout entier au catalogue de l'œuvre de Raphaël, ne comportait pas un relevé analogue. Les noms des graveurs de Raphaël constitueraient à eux seuls une table énorme; il suffit qu'on les trouve a la suite de chaque tableau ou dessin. Pareillement, nous n'avons pas relevé les noms des lieux où sont conservées les productions de Raphaël, puisque ces lieux sont mentionnés dans la table complète de l'œuvre, à la fin du deuxième volume.

C

D

E

1. Pour Michel-Ange, le Vinci et surtout le Pérugin, dont les noms reviennent presque chaque page, inutile de donner la série des numéros.

F

G

H

I

J

L

M

N

O

P

R

S

T

U

V

Z

FIN DE LA TABLE DES ARTISTES.

ADDITIONS ET CORRECTIONS.

Pages. Lignes.

16, 5, *ajoutez :* Le comte Baldassare Castiglione mentionne également, comme existant alors dans le palais du duc d'Urbin, *un infinità di statue antiche di marmo e di bronzo.* On ne sait si ces sculptures ont passé à Florence ou à Rome.

18, 22, » Ces portraits avaient été peints par Melozzo da Forli. En dernier lieu, ils passèrent de la collection Campana dans celle de S. Giovanni in Laterano, à Rome.

24, 22, » Ce tableau se trouve actuellement dans la collection de S. Giovanni in Laterano, à Rome.

27, 4, *au lieu de :* Son jardin, *lisez :* sa maison.

32, 6, » Pesara, *lisez :* Pesaro.

99, 17, *ajoutez* une note littérale de M. Passavant, laquelle correspond à ces mots du texte : *la Belle Jardinière porte la date* 1508 :

« Il s'est élevé des doutes sur cette, date en ce qu'on peut aussi lire le chiffre sur la bordure du manteau de la Vierge comme étant MDVII. Mais, d'après notre recherche sur le tableau, nous avons reconnu très-distinctement deux points après la date (MDVII..). Le premier point, nous l'admettons comme vestige d'un troisième chiffre effacé par les nettoyages, et de la sorte, la date de MDVIII nous paraît incontestable. Des remarques plus étendues à ce sujet se trouvent à propos de ce tableau et de quelques copies dans le second volume, page 67. »

131, 28, *au lieu de :* Au-dessus, *lisez :* au-dessous.

170, 17, » S'éleva, *lisez :* l'éleva.

173, 7, » Clément VI, *lisez :* Clément VII.

182, 29, » De Nocker, *lisez :* de Necker.

182, 34, » Ses ouvrages sont de 1518, *lisez :* ses premières gravures en clair-obscur sont de 1516 (Voyez *Di Ugo da Carpi*, etc. *Memorie et note di Michel Angelo Gualandi.* Bologna, 1854).

185, 19, » Italienischen, *lisez :* italienische.

200, 3, » Bibliothèque bavaroise, *lisez :* du Palatinat.

208, 25, » Réjoui, *lisez :* charmé.

225, 13, » Sur l'interpellation trois fois répétée de Simon, fils de Jonas, *lisez :* après lui avoir dit à trois reprises : « M'aimes-tu ? »

Pages.	Lignes.	
281,	29,	*au lieu de :* XIV, *lisez :* XVI.
287,	26,	» La tournure, *lisez :* le mouvement.
301,	11.	» N'était, *lisez :* c'était.
346,	9,	» A la Perle, *lisez :* nommée la Perle.
355,	31,	» Endroit Varrea, nommé en latin « Sive vallis reæ, » *lisez :* lieu nommé *Varrea sive vallis reæ.*
357,	22,	» Du Vescovat, *lisez :* di Vescovato.
399,	1,	» V, *lisez :* IV, et rectifiez aussi les numéros d'ordre des autres pièces de l'Appendice jusqu'à la fin.
495,	20,	*ajoutez* en note cette rectification littérale de M. Passavant : « Il est apparent que le copiste de cette lettre, pour la faire imprimer, a non-seulement changé l'orthographe, mais qu'il a commis aussi une erreur en parlant du père de Raphaël comme d'un vivant, tandis que celui-ci était déjà mort depuis dix ans. Il sera donc permis de redresser le passage : « E perchè il padre so che è molto virtuoso, ed « è mio affezionato, » en le corrigeant en : « E perchè il « padre suo è stato molto virtuoso et mio affezionato. »
525,	6,	après ces mots : Notices du même écrivain, *ajoutez :* sur Léonard de Vinci et Michel-Ange.
530,	19,	*au lieu de :* Misserini, *lisez :* Missirini, et de même à la page 535, note 1.
545,	21,	» Suédois, *lisez :* Danois.
556,	13,	» Bolonius, *lisez :* Polonius.
559,	16,	» Jean ou da Udine, *lisez :* Jean da Udine.

FIN DES ADDITIONS ET CORRECTIONS.

Paris. — Imprimerie P.-A. Bourdier et Cie, rue Mazarine, 30.

Paris. — Impr. P.-A. BOURDIER et Ce, rue Mazarine, 30

952 **RAPHAEL. - PASSAVANT** (J.-D.). Raphaël d'Urbin et son père, Giovanni Santi.
P., 1860, 2 vol. in-8, br. (viii-582-614 pp.). 175 fr.

